تطور الشعرية

دراسة في قصيدة

" الأمير المتسول "

للشاعر أحمد عبد المعطى حجازي

د . عادل الدرغامي عبد النبي زايد





تطور الشعرية

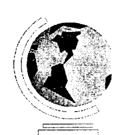
د/ عادل الدرغامي

لوحة الغلاف : الخريف في اسكتلندا

الطبعة العربية الأولى : ٢٠٠٢

رقم الإيداع : ٢٠٠٢/١٩٥٧٣

الترقيم الدولي : I.S.B.N. : 977-362-004-2



مكتبة دار العلم

سلسلة الكتب الثقافية

إشراف

مكتبة دار العلم

المشرف

محمد عزت

الجمع والصف الالكتروني
مكتبة دار العلم
للنشر والتوزيع
شارع حورس . حي الجامعة .
الفيوم
ت : ٣٤٥٨١٣

الإهداء

إلى الأستاذ الدكتور : صلاح رزق

عادل

تقديم



إن الشـــعرية – أية شعرية – فى معرض دائم للتغير والتطور تحت تأثير اللحظة الحضارية بتجلياتها السياسية والاجتماعية والثقافية والمعرفــية ؛ وذلك لأن الشعرية نتاج طبيعى لهذه اللحظة الحضارية ، فهى تولد وتنمو وتتمدد فى إطارها .

وفـــى إطـــار ذلـــك المفهـــوم السابق يجئ ذلك البحث ليرصد صورتين من صور الشعرية لدى الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ، مـــن خـــلال دراسة قصيدة " الأمير المتسول " . والبحث – فى رصده للصـــورتين – لايقف عند حدود الصورة المقدمة بتفاصيلها كما وردت فـــى أعمالـــه الشعرية ، التى تجلت فى الدواوين الشعرية التى قدمت الشـــعريتين إلـــى المـــتلقى ، وإنما جاء التناول – انطلاقاً من ارتباط الدراســـة بالـــنص الشعرى المحدد لها – مرتبطاً فى الأساس بصورة الإدراك أو المعـــرفـــــــة بالواقع المعيش ، ومدى تأثير هذا الإدراك على السارد أو الشاعر صاحب الشعرية ، ومدى تأثيره – بالضرورة – على الشعرية المنتجة والمقدمة للمتلقى .

إن الـــذات الإنسانية فى انفتاحها على الواقع المعيش ، تقدم – مـــن خـــلال هذا الانفتاح – نوعاً من الإدراك ، يسفر عن تعايش ما ، ربما يكون تعايشاً متكيفاً مع هذا الواقع ، أو تعايشاً يعانى – فى أحيان ليست قليلة – من سوء التكيف .

بـــيد أن الـــتجربة الإنسانية ، لاتقف بشكل ثابت أو جامد عند صـــورة بعيـــنها ؛ لأنها – تحت تأثير التراكم المعرفى النامى – تنمو وتأخذ مسارب ربما تكون متباينة مع الإدراك البدائى أو الفطرى ، ومن ثـــم تتغـــير صورالســـارد أو صاحب الشعرية ، وبالتبعية تتغيرصورة الشعرية .

المـــتأمل – لصـــورتى الشـــعرية كما رصدتهما الدراسة ، كما ســـيتجلى بعـــد ذلك – يدرك أن الشعرية الأولى أو البدائية أو الفطرية كانت تقوم فى الأساس على إدراك تهويمى للواقع المعيش يعتمد على الخيال أكثر من اعتماده على التجربة الحياتية ، ويعتمد –أيضاً – على المتوقع الفطرى المحدود والمحدد .

وتـــتجلى صـــورة هـــذه الشعرية عند رصد منطلقين من أهم مـــنطلقات أحمـــد عبد المعطى حجازى الشعرية ، ويتمثلان فى علاقته المـــتوترة بالمديـــنة ، وفى علاقته الإشكالية بالمرأة . ففى المنطلق الأول المرتبط بعلاقته المتوتره بالمدينة ، نجد أن السارد – فى شعريته الأولـــى الـــتى كانـــت تـــنطلق من إطار فطرى مثالى – كان يرى أن الانغمـــاس فى الواقع الحضارى الجديد الممثل فى المدينة يعتبر تدنيساً لرســـالة الشعر المقدسة ، بل يمكن أن يعد – كما سيتجلى فى دراسة الـــنص –تخلـــياً عـــن هـــذه الرسالة . فالمدينة – بما تمثله من نقله حضـــارية لإنسان يرتبط بأفق خاص من التقاليد – تشكل واقعاً جديداً ومغايراً . وقد جاء إدراك الشاعر لهذا الواقع معتمداً فى الأساس على

مفاهيمه الفطرية المحدودة والمحددة فى الوقت ذاته ، لهذا جاء التوتر واضحاً فى هذا التعايش مفصحاً عن سوء التكيف ، وجاءت الشعرية — تبعاً لذلك — متبرمة وثائرة على هذا الواقع .

أما المنطلق الثانى والمتمثل فى علاقته الإشكالية بالمرأة ، فهى علاقـــة قائمة على النظرة المثالية أو النظرة المقدسة الى المرأة ، وقد نتجـــت هـــذه العلاقـــة الإشكالية عن رؤية خاصة ، وتجلت فى صور ورمـــوز شعرية فى النص الشعرى ، مثل صورة التماثيل — وماتحمله مـــن صدى التقديس — وصورة الأميرة ، وماتبعثه فى النص الشعرى مـــن مغايرة واختلاف . فصورة المرأة — المرأة المحبوبة أو النموذج علـــى وجـــه الدقـــة — جاءت فى شعريته الأولى ، مفصحه — نتيجة للإدراك النظرى الفطرى —عن تقديس خاص للمرأة ، واضعاً إياها فى إطار يشع من خلاله العلو والتفرد عن الشبيه والنظير .

إن صـــورة المنطلقين السابقين تتجاوب معهما جزئية أخرى ، تتمثل فى التبرم الخاص الذى قدمه النص الشعرى ضد معطيات الواقع وتناقضـــاته ، ممـــ يجعلنا ندرك أن هناك ارتباطاً خاصاً بين الشعرية البدائـــية ورســـالة الشعر المقدسة ، التى تعمل جاهدة لتغيير الواقع ، حتى يستقيم مع مفاهيمها المحدودة والمحددة .

إن صـــورة المنطلقيـــن الســـابقين ، والتى تفصح عن إدراك تهويمـــى للواقـــع المعيش ، لم تستمر على هذا النحو ، وإنما انتقلت تدريجياً وتغيرت — تحت تأثير الوعى المعرفى المتنامى — إلى صورة

جديــدة ، فالمنطلق الأول كما تجلى فى الشعرية الأولى ، والذى يفصح عــن تبرم ما ، وسوء تكيف مع الواقع المعيش المتمثل فى المدينة ، تغــير إلى حدود التكيف الجزئى ، ولم تقف صورته الجديدة عند حدود التغيــير ، وإنمـــا أصـــبح السارد أو الشاعر – إمعانا فى عدم المبالاة بصعوبة هذا الواقع وجهامته – يخرج عليه ، ويتعمد خرقه .

أمـــا المـــنطلق الثانى ، والذى يتمثل فى علاقته بالمرأة ، فإن الصـــورة الجديـــدة المقدمة له أصبحت – تحت تأثير المعرفة الحقيقية للســـارد – صورة عادية زال عنها التقديس ، وسقطت الهالة العلوية الـــتى كانت مرتبطة بها ، ولم يعد السارد – أو الشاعر – يستخدم فى نصـــه الشعرى رمز التماثيل – المرتبط حتما بالتقديس – للدلالة على المرأة المحبوبة أو المرأة النموذج ، فقد أصبح السارد – بعد أن زالت عـــن عينيه غشاوة التقديس – يطلب المرأة كيانا يتوق إليه كما يتوق إلـــيها ، مـــن خـــلال استخدام لفظ " النسوة " الذى يدل على احتياجات الجسد المعهودة .

إن التطور الذى لحق بالمنطلقين الأساسيين فى إدراك حجازى أثـــر بالضـــرورة على صورة الشعرية الجديدة ، والتى جاءت مفصحة عن تعايش أو تكيف فيما يتعلق بالمنطلقين الأول والثانى . وقد فقدت الشـــعرية الجديـــدة – تحت تأثير ذلك – الوهج الحياتى التصادمى بين الســـارد والواقـــع المعـــيش ، والمرتبط بالتبرم ضد تناقضات الواقع ، وفقـــدت – أيضا فوق ذلك – أفق الانتظار الذى كان يشكله كلّ منطلق

من المنطلقين السابقين ، فأفق الانتظار كان يتمثل فى الشعرية القديمة فـــى محاولـــة تغيـــير الواقع ،حتى يتوافق مع مفاهيم السارد الفطرية المحددة والمحدودة ، بينما يتشكل أفق الانتظار فى المنطلق الثانى من خلال عودة هذه المرأة إليه ، تلك المرأة التى يحمـــــل تماثيلها .

والدراسة فى تناولها لتطور الشعرية ، وانتقالها من صورة إلى صـــورة أخـــرى متباينة ، جاءت مرتبطة إلى حدّ بعيد بالنص الشعرى موضـــع الدراســـة ، ولم تنتقل إلى تناول الصورتين بشكل مفصل كما وردتا فى دواوينه المتتابعة .

أمـــا منهج البحث ، فقد جاء متساوقاً مع المنهج النصى، الذى يعـــتمد – فى الأساس – على القراءة الواعية للنص الشعرى ، وعلى استنطاق البنية اللغوية والتركيبية له ، محاولاً إقامة إطار معرفى ينمو من خلال تناول هذه الجزئيات ، وهذه التراكيب .



القصيدة



الأمير. المتسول



(١)

أقفرت الآن شوارع المدينه .
وانفض عنك الناسُ أيها الأمير
فاحملْ بقاياك الثمينه
واحملْ تماثيلَ الأميرةِ السجينه
واذهب .. فقد جاءَ ترامنا الأخير !

(٢)

وجهيَ لم يعد شبيها بأبي
صرتُ عجوزاً، وهو بَعْدُ في شبابه المقيم
تقول لي رسومه، حين سقطت فوقها
فارتطمت وجوهها، واتخذت منى زوايا مضحكه
تقول لي، وهي تجيل أعيناً باسمةً
في وجهي الباكى الكظيم
أنت الذي أضعتَ تاجَ المملكه
يا أيها الشيخُ العقيم !

(٣)

لا تسخري من منظرى أيتها الهره
لو تصحبيننى
ترَيَنْ مجدى، وترِيْن صورتى
وتشربين قهوتي المُرَّه

(٤)

حين نزلتُ أشهد الميناءَ، أغرتنى النساء
وعدتُ .. لم ألقَ السفينه
وهكذا .. أصبحتُ من أبناءِ هذه المدينه !
كان القمر
ليلتَها في الماءِ يقطفُ الزَّهَر
وكانت المدينه
تبدو على البعد كئيبةً حزينه
وحين رنق السكونُ، وارتمى على الشجر
غنيت يا حبيبتى
تململ الحزنُ بصدري مثلما
تستيقظ الذكرى على دفق المطر

ثم مشى متّاقلَ الخطو كما
تُولدُ أولُ الدموع في مآقينا الضنينه
ثم رأيته أمامي واقفاً يبكى على مرمى حجر
مستنداً برأسه للخلفِ، ما سحاً جبينَه
مكللاً بالشوك ؛ باسطاً يمينه
وقال لي :
هذا طريقيٍ، فلنْواصل السفر
ولا نقيم في مدينه
حينئذ أصابنى الخوفُ، فلم أقو على ردّ النظر
بينا مضى عنى، وغابَ في السكينه !

(٥)

استمعوا لى فأنا لستْ ببائعٍ، ولكنى أمير
مملكتى من ألف عامٍ، عرشهُا في أسرتي
أنهارُها خَمره
وأرضُها خُضره
لو تصحبوننى لها، أُقطِعُكُم سهولهَا
ونبتنى على تلالِها المدائنَ الحره !

(٦)

ماذا أصاب الكلمات، لم تعد تهزنا
ولم تعد تسرقنا من يومنا
تثير فينا العطفَ .. قد
وقد تثير السخريةْ
لكنها .. تموت تحت الأغطَيه

(٧)

هذا ردائى الحرير
ما زال لامع السواد، عاطر الستره
أهداه لى في سالفِ الزمانِ جَدّىَ الكبير
وقال لى .. هذا شعار المجد والقُدره
سِرْ تحته في ليلة الهجره
واستوحِه الايماءَ والنبره
والْقَ به المحبوب في الليل الأخير
لكننى يا أيها الجمعِ الغفير
أصبحت .. لا ملْكٌ، ولا أُسره

ولم تَعُدَ بى حاجةٌ إلى الرداء
فهل هنا من يشتريه
يأخذه .. في أخر السهره !

(٨)

أقفرت الآن شوارعُ المدينه
وانفض عنك الناسُ أيها الأمير
فاحمل تماثيل الأميرة السجينه
واذهب . . فقد جاء ترامُنا الأخير

(٩)

شمسُكِ يا مدينتى قاسية على وحدى
تتبعنى أنّى ذهبت
تأكل ثوبي ، وتُعرّى سوأتى
أهربُ منها أين يا مدينتى
وهي تنام تحت جلدى !
لا الليلُ يحمينى، ولا سائر الحُجره
من هذه الشمسِ اللعينه
ومن يد تقبضُ صدرى .. يا ترى هو الأسى

فكيف لا ينزل دمعى ؟ يا ترى هى الضغينه ؟
فكيف لا أقتل نفسى ؟
إنها العوره

(١٠)

ماذا أقول يا أميرتي السجينه
عن عمرى الذي يضيعُ من يدى
بدون أن أعرف موعد الرجوع
لابُدّ أنك انتحرتِ،
أو هرِمْتِ في السراديب الحصينه
وشاخ وجهكُ الوديع!
من أجل ماذا أحمل السيف إذنَ ؟
يا أيُّها الحدادُ خُذهُ، وأعطنى نصفَ الثمن

(١١)

كان على الفطره
يبكى بغمده على الحق المضاع
حتى إذا جردتُه تجهم التماعُه،
واربدّت النظره

وشدّ .. منزوع القناع
وانقض .. موتورَ الذراع
مُحتدمَ الشفره
حتى إذا شاهدنى
أفرُ ذلك المساءَ خائفاً من شبحى
أُصيبَ بالحسره
أنكرنى .. فلم يعد يسمعُنى، ولم يعد يصحبنى
وليلةً، فليلةً .. رثَ الشعارُ الملكىُ فوقَ نصلهِ
وضاع
وها هو الان يذوبُ قطرةً .. قطره
يُصبح سكيناً للصِ، أو دليلاً في مداخل المدن

(١٢)

عارٍ أنا .. ليس كما وُلدتُ .. لا
بل مثلَ جُثة تنوشهُا الصقور
عارٍ يلذُ لي العبور
بين علامات المرور

أُخرِجُ للشرطِي لسانى، وأَفرُّ راكضا
فيكتم الضحكةَ في الوجه الوقور
تشيح عنى أوجهُ النسوة خوفاً، وأنا
أنظر من طَرْفٍ خفي للظهور والصدور
عارٍ أنا
ظهرى إلى الحائطِ، أطلقوا الرصاص قبلما
أَلْفِتُ أنظار الجماهير إلى
فيبتنون لي ضريحاً،
ويوُفّون النذور.

الدراسة



إن نص أحمد عبد المعطى حجازى "الأمير المتسول" نص يحمل من تشكله السمات العامة لشعرية أحمد عبد المعطى حجازى ، فهذا النص يحمل اولاً سمة الحس الإنسانى الطفولى المرتبط حتما بجوهر الروما نسية. وهذه السمة تعيد - من خلال النص الشعرى - تشكيل الظواهر الإنسانية المحيطة ، التى قد تكون عادية فى نظر المتلقى ، فشعرية حجازى تحيل العادى الى نسيج مدهش يجعل الملتقى يعيد ارتباطه بالأشياء المحيطة بشكل جديد .

وقد تشكل هذه السمة- لارتباطها الحتمى بالروما نسية- عيباً لدى بعض النقاد، ولاسيما نقاد جيل السبعينيات الذين ينطلقون من موقف فكرى خاص ، هذا الموقف الفكرى يعتبر شعرية العقاد ورفاقه ، وشعرية جماعة " أبولو" التى تضم إبراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن اسماعيل (وأبو القاسم الشابى) تمثلان بداية لم تكتمل للمذهب الرومانتيكى فى الأدب العربى ، أو مقدمة منطقية للشعر التفعيلى ..

والواقع أن مناقشة هذا المأخذ الذى يقدم ضد شعرية حجازى ، ويقدم - بالضرورة - ضد شعرية شوشة ومحمد إبراهيم (أبو سنة) يستدعى قضايا عديدة تتصل فى أغلب الأحيان بقضايا صراع الأجيال (١) ، ومحاولة كل جيل - لدى بعض المتحمسين - نفى الأخر أو تجاوزه ، لكى يكون ذلك دليلاً على أن محاولة هذا الجيل

الـذى ينـتمى إليه المتحدث هى البداية الحقيقية لتشكيل إبداع شعرى خاص يعبر عن حداثة تنأى عن الارتباط بالواقع المعيش ، يتجلى ذلك فى قول واحد من شعراء السبعينيات " فما معنى هذه الستينيات : إنها لحظـة الـتحقق للأيديولوجـى والشعرى والمدرسى (٢) . ولكن الشئ المهـم فـى هذه الجزئية لايتمثل من جانبنا فى نية الدفاع عن شعرية حجـازى ، وإنما يتمثل فى تلك العلاقة الأبدية بين الإحساس الإنسانى والرومانسـية أو بيـن الإحساس الإنسانى والمنزع الرومانسى الذى يلازم البعض على الدوام .

أمـا السمة الثانية التى تتجلى فى هذه القصيدة فإنها تتمثل فى الـبوح الدلالـى المتعدد المتنامى ، ولاسيما إذا تمت المقارنة بين هذا البوح الدلالى المتعدد المتنامى والبساطة التركيبية التى تحمل لنا ظلال هذا البوح التلقائى غير المحدود .

ويرتبط بالسمة السابقة سمة قد تكون أكثر السمات وروداً فى شعرية أحمد عبد المعطى حجازى الممتدة من بداية أعماله " مدينة بلا قلب " وحتى آخر أعماله المتاحة للقارئ وهى سمة التقرير ، أو بمعنى أدق اسـتخدام الجملة التقريرية فى ثنايا الاستعارات ، لإضافة دلالات خاصـة . إن ذلـك الاستخدام يمثل لدى البعض نسقاً أكثر شعرية من اسـتخدام الاسـتعارات " إن الجملة التقريرية البسيطة حين تعبر عن موقـف شعرى حقيقى تصبح أبلغ من تشبيهات ابن المعتز واستعارات أبى تمام " (٣) والحديث عن الجملة التقريرية بوصفها سمة من سمات

حجـــازى الشعرية ، سوف يشدنا – ربما بشكل طبيعى – للحديث عن المفارقة (٤) التى تعد أهم سمة من سمات الشعرية الحديثة ، وشعرية حجـــازى بصـــفة خاصـــة ، انطلاقاً من أن الشاعر – على حدّ تعبير روبرت وارين – يختبر رؤيته بإحالتها أو إرجاعها إلى نيران المفارقة آمـــلاً مـــن خـــلال ذلك فى أن تطهر هذه النيران أو تهـــــــذب هذه الرؤية " (٥) .

إن شـــعرية أحمد عبد المعطى حجازى تعدّ – بحق – نموذجاً للشـــعرية العربية المعاصرة التى لاتقف فى أى فترة زمنية عند صورة واحـــدة أو ثابتة أو جامدة ، فالشعرية – حسب مفهومها العلمى – فى معـــرض دائـــم للتغير والتعاقب تحت تأثير اللحظة الحضارية بتجلياتها المخـــتلفة ، وهـــى فـــى تغيرها أو فى تبدلها قد تحمل بعض السمات الموروثـــة ، ولكنها – فى ذات الوقت – قد توجد أساليب جديدة ، تباين السمات الموروثة "فالشاعر الحديث يبتعد عن الرنين والفخامة ؛ لأنه يرى فيهما على الأغلب وقفة جوفاء مضحكة ، وقد أحس بوحشته الهائلة مع وحشة الإنسان ، ولم تعد الفخامة تغرر به فى عصر كثير الكلام ، وترك الفخامة للخطباء " (٦) .

ربمـــا كانت المقدمة السابقة ضرورية ومهمة قبل أن نبدأ فى دراســـة الشـــعرية فى قصيدة " الأمير المتسول " ، وذلك لأن الحديث السابق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمرايا الشعرية المتعاقبة والمتجاورة ، التى تتجلى بشكل أو بآخر فى هذا النص الشعرى .

إن أول شـــئ ســـوف يلفـت النظر إليه عند تناول هـــــــذا الــنص ، يتمــثل فى العنوان ، فهو عنوان يحمل على المستوى الأول دلالات ترتــبط بالتناقض الظاهرى paradox وهو مصطلح يتمحور حــول " الصـــراع أو التناقض المنطقى حول المعنى الحقيقى للتركيب اللغوى (٧) .

فالتركيب الذى يمثل عنوان النص " الأمير المتسول " تركيب لا يخلو من تناقض ظاهرى ، فكلمة الأمير ربما تصل إلى المتلقى محاطة بهالة خاصة من الدلالات ، وصورة خاصة لهذا الرجل الذى يحمل لقب " أمـــير " ، غـــير أن الكلمة الأخرى " المتسول " — والتى تأتى وكأنها تركيب متعمد لخرق السائد — تهشم هذه الدلالات المرصودة سابقاً فى الذاكرة لكلمة " أمير".

إذن فهذا التركيب الذىيمثل العنوان ، والذى لايخلو من تناقض ظاهرى تعبير مقصود ، ويحمل دلالات ربما تكون فكرية فى الأساس ، وربما يتماس أو يتناص مع صورة الشاعر سابقاً فى عصور ماضية ، وربمـــا يكـــون هـــذا التناص مع الصورة المرصودة لشوقى على نحو خاص ، ومع قصيدة حافظ إبراهيم التى يقول مطلعها (٨) :

أمير القوافى قد أتيت مبايعاً   وهذى وفود الشرق بايعت معى

إن المتلقى حين يستحضر هذا التناص بين صورة أحمد شوقى أو بين بيـــت حافظ والعنوان — الذى أتمنى ألاّ يشكل مصادرة من البداية على

محاولـــة دراسة النص واستبيان دلالاته – سوف يضع يده على رؤية أولية قد تصلح فيما بعد للبناء عليها فى تشكيل دلالات النص .

تتمـــثل هـــذه الرؤية فى الرؤية المغايرة للشعرية التى يمثلها حجازى ورفاقه . وتتمثل المغايرة – أيضا – فى صورة الشاعر ، فإنه لـــم يعد ذلك الأمير الذى يسكن القصر ، وبجواره نافورة المياه ، ولم يعد ذلك الرجل الأنيق المرتبط بالسلطة غالباً ، وإنما أصبح من خلال كلمــــة المتسول – فردا عاديا سقط البهاء الظاهرى عنه ، يسير كما يسير الناس ، ويعانى كما يعانون .

ولكن الوقوف عند الدلالة الأولية السابقة للعنوان ، والتى تشير إلـــى تماس مابين صورة الأمير لدى حجازى وشوقى ، لايمنعنا من أن نحاول الوصول إلى دلالة أخرى لفـــعل التسول المرتبط بالأمير ، وذلك مـــن خلال قراءة القصيدة ، فالقصيدة تشير – كما سيتجلى بعد ذلك – إلـــى فقـــد الســـارد لمنطلقاته الفطرية الأولى ، وإلى تخليه عن قيمه الأولـــى ، ومن ثمّ جاء فعل التسول ليعبر عن فقد اتساق ما ، وهو – فـــى الحقـــيقة – يعـــبر عـــن محاولـــة الارتـــداد إلى هذه القيم وهذه المنطلقات ، وكأن فقد هذه القيم أدى به إلى الضياع والشتات ، وكأنه من خلال هذا الشتات وهذا الضياع يمارس التطهر الذاتى .

الوقـــوف عند عنوان القصيدة – والذى يشكل اللبنة الأولى فى البـــناء الشعرى – قد بين للملتقى المنحى الفكرى ، الذى ربما تنتهجه

القصـــيدة ، ويدور حولـــــــــه النص دلاليا ، يقول أحمد عبد المعطى حجازى : *

أقفرت الآن شوارع المدينه .

وانفض عنك الناس أيها الأمير

فاحمل بقاياك الثمينه

واحمل تماثيل الأميرة السجينه

واذهب فقد جاء ترامنا الأخير

إن الــتقرير فى شعر حجازى ليس تقريراً عارياً من الدلالة ، فهــو – فى الأغلب – لايقل جمالاً عن الاستعارة وخروجها عن النمط المعهــود ، ومـــن ثــمّ تأتى الجملتان " أقفرت الآن شوارع المدينة – وانفــض عــنك الناس أيها الأمير " لكى تضعا أمام المتلقى من خلال دلالــتهما النمطية الوحدة الخاصة التى يشعر بها السارد بعد انفضاض الــناس عــنه . وهذه الصورة التى تعبر عن وحدة أو وحشة خاصة ، تستدعى – بالضرورة – الصورة المباينة التى يكون فيها الشاعر بين متلقى شعره ، والتى تهدم هذا الإقفار المتجلى فى السطر الأول .

ومـــن تأمل التناقض بين الصورتين : الحاضرة فعلاً فى النص والــتى تعبر عن الوحدة والوحشة، والمستدعاة من خلال الاستحضار الــربطى للنقيض ، يأتى صوت الإنسان – والمغاير بالضرورة لصوت

الشـــاعر الذى يتوجه اليه بالحديث – معبراً عن هذا الإقفار لكى يدرك الشـــاعر أن المهـــرجان قد انفض ، وأن عليه أن يعود ويسكن داخل الإنســـان ،ويـــتحول الشاعر تدريجياً من خلال هذه الوحدة إلى انسان عـــادى تحـــده الحـــــدود الماديــــة المعهـــودة ، من خلال أفعال الأمر المســــتخدمة ، والـــتى تشكل توازيا تركيبيا فى بداية كل سطر ، والتى تمـــثل دعوة من الإنسان الذى تحده الحدود المادية المعهودة ، والقيود الاجتماعـــية الـــتى تعبر عن تقاليد راسخة ، إلى الشاعر الذى لاتحده حدود .

إن تـــأمل المقطـــع الاستهلالى سوف يضعنا أمام جزئية مهمة بالإنســـان بمحدوديته المعهودة والمحاطة بالتقاليد الراسخة ، والشاعر بمقدرتـــه المطلقة غير المحدودة . إن فكرة تحول الذات الإنسانية إلى ذاتيـــن تصـــبح الأولـــى مراقبة تمثل الإنسان ، والأخرى مراقبة تمثل الشاعر فكرة لم نشعر بوجودها إلاّ بعد ظهور شعر مدرسة " أبو لو " الـــذى جـــرح التوافق الموجود بين الشاعر وذاته فى الإبداع الشعرى الكلاسيكى (٩) . فقد تجلى فى شعر مدرسة " أبو لو " وربما فى شعر العقـــاد ورفاقه على استحياء نوع من سوء التكيف " (١٠) ، لإحساس خاص بالذاتية المفرطة تحت تأثير مفاهيم مثل الحرية الفردية .

وقد ازداد سوء التكيف الذى لمحنا أثراً له فى إبداعات جماعة " أبـــو لو " الشعرية إلى حدّ معين ، حتى بدأ المتلقى يشعر فى إبداع بعـــض الشعراء ، بأن هناك انقساماً للذات الإنسانية إلى ذاتين أولاهما

تمـــثل الإنســـان العـــادى المشدود إلى السلوك الاجتماعى والتقاليد المقـــررة ، بيـــنما تظل الأخرى التى تمثل الشاعر غير عابئة بهذا الأمر ، وتظلَ على سلوكها المتوحش الرافض " (١١) .

إن وجـــود هـــذا الانقسام داخل الذات الإنسانية بصفة عامة ، وداخـــل الذات الشعرية بصفة خاصة ، تسبب فى شيوع سمة أسلوبية ازدادت وروداً فى شعر التفعيلة ، تتجلى هذه السمة فى شيوع ضمير الغائب ضميراً سارداً فى النص الشعرى ، وكأن استخدام هذا الضمير يتيح للمبدع الرؤية والتأمل دون مواربة أو تحيز .

ولـــم يكـــن الخروج بالتحليل الدلالى إلى مناقشة موضـــــوع علاقة الذات المبدعة بالمجتمع الذى تحيا به ، ويشارك – بالضرورة – فى تلوين نهر الإبداع بتجلياته المختلفة بسمات فنية خاصة ، مقصوداً لذاتـــه ، وإنما كان نابعاً من جزئية مهمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص المـــدروس ،الـــذى حمـــل إلينا التوزع من خلال المخاطب الحاضر ، والمخاطَـــب الأكـــثر حضـــوراً فى الوقت ذاته . من خلال التوزع بين الصـــوتين تـــبدأ دفقـــة الرؤية فى الإفصاح تدريجيا عن بداية ملامح الخصوصية التى تحملها شعرية الشاعر ، وتتجلى فى سطور ثلاثة :

فاحمل بقاياك الثمينه

واحمل تماثيل الأميرة السجينه

واذهب فقد جاء ترامنا الأخير

والخصوصية التى سوف نتحدث عنها ، لاترتبط – بطبيعة الأمر فى هذا الجزء على الأقل -بسمات فنية ، وإنما – تمتد – بحسب البوح الدلالى للنص – إلى مناخ نشأت فيه هذه الشعرية ، وشارك فى تحديد ملامحها ، يتجلى ذلك حين نتأمل السطور الشعرية السابقة ، فنجد فيها صورة خاصة للإحساس بقيمة هذه الشعرية المقدمه من خلال الوصف فى السطر الأول ، ولاتقف حدود البوح الدلالى عند هذا الحد ، وإنما يتعدى ذلك إلى إضافة جزئية جديدة خاصة ترتبط بعلاقة الشاعر بمحبوبة ما ، وندرك من خلالها أن العلاقة لم تكن علاقة قائمة على المعرفة اليقينية بقدر اعتمادها على المعرفة التهويمية ، فالمعرفة اليقينية معرفة حقة ، تقوم على إدراك طبيعة الرجل وطبيعة المرأة ، وتقوم على إدراك أن نزوع الرجل إلى المرأة نزوع طبيعى ، وأن نزوعها إليه شئ طبيعى ولكن المعرفة التهويمية معرفة تقوم على الشك فى طبيعة المرأة النازعة حتماً إلى الرجل ، ومن ثمّ فهى تؤدى إلى إضفاء صفات خاصة تندّ عن أى تصور واقعى للمرأة المحبوبة ، مما يجعل المتلقى يشعر بإضفاء نوع من القداسة "١٢" .

والاختلاف فى صورة هذه المرأة المحبوبة يأتى من خلال التماثيل التى يصنعها الشاعر فى شعره ، وهذا قد يشير – أيضا- إلى أن هذه التماثيل – وأن كانت فى انطلاقها أو فى بروزها البدائى تعتمد

علـــى معطى واقعى محدد – تظل مرتبطة برؤية الشاعرالخاصة ، فهو – من خلال إبداعه الشعرى – يعطى هذه التماثيل وجودها .

إذن فـــأول ملمـــح سوف يقابلنا فى هذه الشعرية هو المنظور الخـــاص بعلاقـــة الشاعر بالمرأة المحبوبة والذى لايخلو من مغايرة ، وهـــذه المغايرة ربما تتجلى أكثر عند استحضار صورة شعرية ممثلة فـــى شـــعرية أحمـــد شوقى ، وعلاقتة بالمرأة بصفة عامة ، وبالمرأة المحـــبوبة بصفة خاصة . والإنصاف يقتضينا أن نشير إلى أن مراجعة شـــعر شـــوقى – بوصفه نموذجاً يمثل الشعرية الكلاسيكية – سوف تثبـــت لنا أن علاقته بالمرأة المحبوبة لم تكن تعبر عن تقديس وإجلال واضحين كما ظهرا لدى حجازى .

ولكـــن الوقـــوف بدلالـــة المـــرأة النموذج – التى تشكل لدى حجـــازى سلطة نموذجية أو أفقاً للانتظار – عند حدودها المادية الحية المعهـــودة ، ربما يفقد القصيدة الكثير من وجودها الدلالى ، فالمرأة الـــنموذج فى هذا النص تنمو تدريجيا حتى تصبح رسالة خاصة يحاول الشـــاعر التمســـك بها ، بحيث يغدو التخلى عن هذه المرأة أو الأميرة تخلـــيا – كما سنرى بعد ذلك – عن منظومة قيم ، وبداية للسقوط من أمان الجنة والتوافق الروحى الأبدى .

بالإضـــافة إلـــى الملمح السابق ، الذى يشير إلى جزئية مهمة تصـــنع تفـــرداً لشعرية حجازى ممثلاً فى المرأة المحبوبة أو النموذج الـــذى قـــد يـــتحول التمسك بها إلى التمسك بمنظومة قيم أو برسالة

عامــة ، ســنجد أن تأمل السطر الأخير يضع يدى المتلقى على جزئية جديــدة أو ملمــح جديد ، يتمثل ذلك الملمح فى انخراط السارد جسديا وذهنــيا مــع أبناء الشعب ، وتأتى كلمة الترام لكى تكون مرشداً دلاليا لهــذا الفهم ، فالشعرية التى يمثلها حجازى لم تعد منفصلة عن الشعب فــى بــرج عاج ، وإنما أصبحت تنطلق من خلال هذا التلاحم ، وهذه الصــورة ربمــا تستدعى – بدون قصد – صورة لشعرية سابقة تعبر عن المغايرة والمخالفة ، وذلك من خلال الصورة المرسومة لشوقى فى ذهن المتلقى ؛ لأنه ينتمى إلى طبقة مغايرة عن طبقة الشعب ، وإنها – أى هــذه الشعرية – إن اهتمت بجزئيات هذا الشعب ومشكلاته ، فإن تناولها يأتى معبراً عن رؤية خارجية ، ولا يكشف عن التلاحم الذهنى أو الجسدى .

إن الوقوف عند دلالة المقطع الأول ، سوف يشدنا إلى احتمالات دلالــية ، قد تجد ما يبرر عرضها أو تنميتها بعد ذلك . يتجلى ذلك من خــلال توزع الذات الشعرية إلى ذاتين : إحداهما مشدودة إلى الصورة العامــة الملــتزمة للمجــتمع ، والأخرى تظل متحركة ولا تحفل كثيراً بالصــورة السابقة الملتزمة ، بالإضافة إلى صورة العلاقة بين السارد والمرأة المحبوبة ، والتحام السارد صاحب هذه الشعرية مع المجتمع ؛ لأنه نابع من هذا المجتمع .

ولكــن الجزئية المهمة فى المقطع ، والتى تمارس تأثيرها فى كل الظواهر السابقة ، والتى تشكل احتمالات دلالية يمكن البناء عليها ،

تتمــثل فى المدينة ،التى سوف تتحول إلى قوة ضاغطة تؤثر فى تكون السـارد ، وفــى تغيير منطلقاته ، وسوف تؤدى – نتيجة لذلك – إلى تخليه عن ثوابته المعهودة .

إن الاحتمالات الدلالية السابقة تظل حاضرة ومتحركة فى ذهن المتلقى عند مطالعة المقطع الثانى من القصيدة :

وجهى لم يعد شبيها بأبى
صرت عجوزاً ، وهو بعد فى شابه المقيم
تقول لى رسومه ،حين سقطت فوقها
فارتطمت وجوهها واتخذت منى زوايا مضحكة
تقول لى ، وهى تجيل أعينا باسمة
فى وجهى الباكى الكظيم
أنت الذى أضعت تاج المملكة
ياأيها الشيخ العقيم

إن هــذا المقطــع بتركيــبته اللغوية والدلالية ، يمكن أن يفتح للمــتلقى مســارب عديــدة من البوح الدلالى ، منها ما يتعلق بطبيعة الصورة ودلالتها ، أو– لنقل –عدمية الصورة ، وارتباطها بدلالات قد تكــون خارجــة عن النسق الدلالى المعهود والمقرر سلفاً فى وجدان المــتلقى ، من خلال بنيات تعطى دلالات متعارضة ظاهريا ، مثل الابن الذى يصبح عجوزاً ، والأب الذى مازال فى شبابه . غير أن استحضار

بعـض البنـيات الـواردة فى النص – وكذلك استحضار بعض صورة المغايرة الواردة فى المقطع الأول – يشدنا إلى دلالة أخرى ، ترتبط – فـى الأسـاس – بتركيبة مغايرة للنسق المقدم ، الذى يرتبط بعلاقة الابن بالأب (١٤) .

والتفسـير الخـاص لهـذه الصورة ، التى تعبر عن تناقص ظاهرى ، يجب أن يكون نابعاً من البناء التركيبى للمقطع الشعرى من جهـة ، ومـن جهة أخرى يجب أن يكون متوافقاً مع المنحى الفكرى الـذى يـتجلى من النص بناء كلياً ، ذلك المنحى الذى تحاول القصيدة رسم حدوده وملامحه بداية من المقطع الأول حتىالمقطع الأخير .

إذا تأملنا الإطار التركيبى للمقطع فسنجد أنه يـبدأ بصورة غير منطقـية على المستوى الظاهرى ، تتمثل فى المغايرة والاختلاف بين صورة الأب وصورة الابن ، ثم تمضى تدريجياً فى رسم ملامح المغايرة والاخـتلاف مـن خلال تحول الابن إلى عجوز وبقاء الأب فى صورة الشـباب المقيم . أما المنحى الفكرى للقصيدة فإنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالصـورة الأولـى أو بالوجه الأول للإنسان المرتبط حتماً بقيم خاصة وبرسالة يحاول النضال من أجل تحقيقها ، ويرتبط – أيضاً – بالصورة الثانـية الجديـدة التى تتكون بالتدريج نتيجة الانخراط فى واقع جديد يكـون له سطوة التغيير فى ملامح الوجه الأول . إن هذا الواقع يتمثل فى المدينة التى أشار إليها فى المقطع الأول من القصيدة .

ومــن خلال استحضار البناء التركيبى للصورة التى وردت فى بدايــة المقطــع الثانى واستحضار المنحى الفكرى العام للقصيدة بــناء كلــيــاً تتــكامل دلالة هذه الصورة المتناقضة ظاهرياً ، ويغدو الابن العجــوز وصفاً للصورة الجديدة للسارد التى تدنست بفعل الاندماج أو الانسحاق تحت تأثير الواقع الجديد الممثل فى المدينة ، بينما يأتى الأب – الــذى يظــلّ محتفظاً بشبابه المقيم – نموذجاً لمنظومة القيم الباقية الــتى تشكل سلطة نموذج سابقة ومستقرة فى الذهن ؛ ولأنها منظومة قيم مثالية تظل محتفظة بصورتها الأولى وبشبابها .

إذن فهذا المقطع من خلال التحليل الذى أوردناه سالفاً لصورتى الابن العجوز ، والأب الذى يرفل فى الشباب دائماً ، يعرض لصورتين متضــادتين للســارد ، ولكن التمدد الدلالى فى ذلك المقطع لايقف عند حــدود رسم الصورتين السابقتين ، وإنما تتمدد الجملة بواسطة وسائل الــربط المعهودة فى اللغة العربية ، مثل الضمير فى " رسومه " الذى يدل على الوجه ، والفصل فى قوله (حين سقطت ..) بين فعل القول وجملته .

ويــأتى الــتمدد التركيبى لكى يضع أمام المتلقى صورة جديدة تفصـــح عــن المغايرة والاختلاف بين صورة السارد الأولى المملوءة برســـالة خاصة وبمنظومة قيم تظلّ باقية ، وصورته الجديدة المشبعة بقــيمة مســـتهلكة تفقــد شــبابها بسرعة ، وهى صورة المقارنة أو المطابقــة بيــن صــورتى الأب والابــن ، لكــى يقيس حجم المغايرة

والاختلاف ، فتأتى النتيجة – كما تجلى من النص الشعرى – مفصحة عـن مغايرة تصل إلى حدّ التناقض ، من خلال الزوايا المضحكة التى تنتج عن عملية المطابقة .

وفـى نهايـة المقطـع يأتى صوت الصورة القديمة الممثل في صوت الأب ، الذي يعبر عن بهاء خاص ، موجهاً إلى الصورة الجديدة " أنـت الذي أضعت تاج المملكة – يا أيها الشيخ العقيم " ، ومن خلال تـأمل التركيـب الشـعري السـابق نشعر أن هناك ارتباطاً خاصاً بين الصورتين المرتبطتين بالذات الإنسانية والشعر ، فالشعر – أو الشعرية المنـتجة علـى وجه الدقة – ناتج عن تكوين الذات تكويناً كلياً ويتأثر حتماً بطبيعة هذه الذات . فالشعرية التي أنتجتها الذات الأولى المقدسة بابـتعادها عـن المديـنة ، وبتمسكها بآمال وقيم نموذجية تختلف – بالضـرورة – عـن الشعرية التي أنتجتها الصورة الجديـدة المد نسة بفعـل الاندماج والانسحاق تحت تأثير الواقع الممثل في المدينة .وهنا سـوف تصـبح المغايـرة بين الصورتين ليست مغايرة شكلية ترتبط بملامـح الوجه ، وإنما هي مغايرة نابعة من تخلى الصورة الجديدة أو التكويـن الجديـد للسارد ، عن رسالة الشعر السامية وقيمه العالية . ويأتـي وصف السارد في صورته الجديدة " بالشيخ العقيم" متوافقاً مع هذا الفهم ، ومتساوقاً مع هذا التحليل الدلالى ؛ لأن التخلي عن القيم أو عـن الرسـالة يمكـن أن يكون تخلياً عن أفق الانتظار المرتبط حتماً

برسالة الشعر التي تحاول تغيير الواقع حتى يستجيب لقيمها الخاصة ، دون أن تنسحق تحت قدرته الهائلة التى تؤثر على هذه ا لثوابت .
إذا كان المقطع الأول يشير إلىتجربة وجود الشـــــاعرفى المدينة ، ويشـــير – أيضاً – إلى حلقة الاتصال بين المدينة والسارد الذى يحمل منظومة قيم تعبر عن رسالة خاصة للإنسان أولاً وللشاعر ثانياً ، فإن هـــذه الصـــورة الأولـــية لاتظل على حالها وإنما تتبدل وتتغير ، وتأخذ ملامـــح مغايـــرة لملامحها ، تبدأ فى التشكيل بداية من المقطع الثانى الـــذى يشـــير دلالياً إلى فكرة التدنيس ؛ لأن الشاعر تخلى عن رسالة الشعر المقدسة، من خلال اندماجه فى ذلك الواقع .
وبعد أن يقدم النص الشعرى رحلة السقوط من العالى المقدس إلـــى الأدنـــى المدنس ، نجد بنية الدلالة بداية من المقطع الثالث تنحو مـــنحى متســـاوقاً مع ذلك الإطار الدلالى ، وذلك من خلال الالتفات إلى كائـــن حى له سمة خاصة لدى المتلقى ، ولصورته إشعاع دلالى ينبثق فـــى ذهـــن المتلقى لحظة القراءة ، يتمثل ذلك الارتباط ، والذى يشكل إطاراً للمقطع الثالث فى الحوارالممتد بين الشاعر والهرة (١٥) :

لا تسخرى من منظرى أيتها الهره
لو تصحبيننى
ترين مجدى ، وترين صورتى
وتشربين قهوتى المره .

إن الصــورة الــتى انتهى إليها السارد دلالياً فى نهاية المقطع الثانى ، والتى تتمثل فى تحوله إلى شيخ عقيم – بالرغم من أن تحوله يــتفق مــع طبـيعة الأمــور ونموها – يسهم فى ضياع تاج المملكة المعهــود ، أدت إلــى وجود مايمكن أن نسميه انكسار الذات الشاعرة وارتدادهــا إلــى ذاتهــا ، هذا الانكسار – الذى يمكن أن يد فعها إلى اســتغراب حالهــا–يدفعها إلى التوحد مع نموذج من الكائنات الحية ، الذى لايخلو الالحاح إليه من دلالات تنبثق إلى حركة المعنى النامية فى الــنص ، فالهــرة – بطبــيعة وجودها فى الحياة الانسانية خاصة فى المجــتمعات الــتى ننــتمى إليها إلاّ فيما ندر – تكاد تكون نموذجاً لفقد المأوى والتمسح بالابواب التى تدعها دائما .

غــير أن الإشارة إلى طبيعة الهرة ، وإلى الدلالة المرتبطة بها لدى المتلقى، لا يجعلنا نغض الطرف عن دلالات عصرية أصبحت تقفز إلــى ذهــن المــتلقى عند ذكر لفظ (الهرة) ، وهى دلالة ارتباط تلك اللفظــة بالمرأة الساقطة ،وتكون الهرة المرأة فى ذلك الإطار صورة تعــبر عــن قــيم الواقع المستهلكة التى لا تبقى ، فهى تعبر عن قيم المدينة المبتذلة ، وتصبح صورة السارد المتماهية مع الهرة من خلال الحــوار حالــة من الاندماج القهرى أو الانسحاق ، فالسارد بارتباطه بالهرة يعطى لنا إيحاءا دلاليا بالانغماس فى الواقع ، وارتباطه بشريحة مدنسة من صور هذا الواقع .

إن أطــراف الدلالـــة ســوف تتكامل حين نتعرض بشىء من التفصــيل للصورالمجهرية التى وردت فى ذلك المقطع ، والبداية تكون مــن خــلال الوقــوف عند فعل السخرية المقدم من الهرة إلى السارد بصــورته الجديــدة المدنسة بعد تخليها عن المقدس الذى يمثل رسالة الشــعر والشــاعر ، والسخرية هنا وثيقة الصلة بشيئين هما : الاول عيــن الهرة التى تنظر إلى الصورة الآنية للسارد (١٦) ، وليس لديها وعــى بالصــورة الاولى. والآخر السارد بصورته الجديدة التى فقدت اتســاقها الأبــدى من خلال الاندماج فى الواقع . والسارد فى صورته الجديــدة لديــه وعى بالصورة الماضية المملوءة بآمال وقيم سامية . وعلــى هــذا الأساس نجد صوت السارد ينطلق فى بداية المقطع لكى يــنهى الهرة أ والمرأة عن السخرية من صورته الحالية أو من منظره الحالى ؛ لأن له صورة أخرى تشكل ماضياً فى اللحظة الآنية .

إن إحساس السارد أو وعيه بصورتين متضادين له ، بحيث تغدو الاولــى صــورة ماضية لها بهاء لاينتهى أو يقل ، بينما تصبح الثانية صــورة حالــية يشعر باختلافها عن الأولى ، يدفعه إلى التقدم خطوة أخــرى ، بعد النهى عن فعل السخرية تجاه المرأة الهرة . تتمثل هذه الخطوة فى فعل (المصاحبة) ، التى تنفى التأثر بالصوة الراهنة من جانب ، ومن جانب آخر سوف تؤثر فى إدراك الصورة القديمة ، بما لهــا مــن إشــعاع خاص يطل منه التمسك بالقيم والآمال ، والإيمان بالرسالة الخاصة التى تغير الواقع ولاتتغير نتيجة انفعالها معه . فمن

خـــلال فعل (المصاحبة) والتى لاتشير إلى مجرد المعرفة العادية التى يحـــتاجها ذلـــك اللقـــاء العابر بين السارد بصورته الجديدة والهرة أو المـــرأة ، وإنمـــا إلى المعايشة التى تؤدى دوراً هاماً فى إدراك طبيعة السارد الأولى ، وإدراك قيمته المتمثلة فى قوله (ترين مجدى) وتؤدى دوراً فى إزالة دلالة الصورة الحالية ؛ لأن المصاحبة تجعل الهرة تدرك أن هذه الصورة الحالية تكونت تحت تأثير متغيرات الواقع .

إن المـــتأمل للمقطـــع السابق سيجد أن هناك قسيمين مهمين ينبعان من البناء التركيبى ، القسيم الأول يتكون من السخرية المرتبطة حـــتما بالصـــورة الآنـــية للسارد ، والقسيم الآخر يتكون من (المجد) المرتبط بالصورة الأولية للسارد ، المتمسكة برسالة خاصة . وسيفصح التأمل – أيضا – عن أن هناك تقابلا بين القسيمين، وأن هناك حنينا خاصاً نابعاً من السارد بشكله الآنى إلى صورته الأولى .

الوصول الى معنى خاص يتمثل فى وجود صورتين للسارد ، بحيث تمـــثل الصـــورة الأولى اللحظة الراهنة ، التى يغدو فيها السارد وجهاً معـــبراً عـــن المشيب وعن ضياع مجد المملكة أو الرسالة الشعرية ، وتمـــثل الثانية صورة نموذجية مثالية ، لاتظل على بهائها ، لأن الذات فى إدراكها للواقع تنحرف عن هذه الصورة ، يؤثر تأ ثيراً مباشراً فى حركة المعنى أو فى اتجاهها أو فى اختيارها لاحتمال من من احتمالات عديدة ربما تكون عرائسها سابحة فى السديم أمام حدقة المبدع لحظة الإبداع . فمن هذه الصورة التى تشير إلى انغماس السارد فى صورته

الجديـدة ، مـن خلال الحوار مـع نموذج يمثل الواقع المدنس بقيمه المسـتهلكة ، تأخذ حركة المعنى اتجاها وثيق الصلة بهذة الصورة ، فـنجدها تـرتد إلى تقديم سرد جديد لحالة التعرف الأولى مع الواقع ، وطبـيعة الاندمـاج مع هذا الواقع يتجلى ذلك فى المقطع الرابع الذى يقول :

حين نزلت أشهد الميناء ، أغرتنى النساء

وعدت .،. لم ألق السفينه

وهكذا .. أصبحت من أبناء هذه المدينه

كان القمر

ليلتها فى الماء يقطف الزهر

وكانت المدينه

تبدو على البعد كئيبة حزينه

وحين رنق السكون، وارتمى على الشجر

غنيت ياحبيبتى

تململ الحزن بصدرى مثلما

تستيقظ الذكرى على دفق المطر

ثم مشى مثاقل الخطو كما

تولد أول الدموع فى مآقينا الضنينه

ثم رأيته أمامى واقفاً يبكى على مرمى حجر
مستندا برأسه للخلف ، ماسحه جبينه
مكللاً بالشوك ، باسطا يمينه
وقال لى :
هذا طريقى ، فلنواصل السفر
ولا تقيم فى مدينه ..
حينئذ أصابنى الخوف ، فلم أقو على رد النظر
بينا مضى عنى ، وغاب فى السكينه .

إن الحديــث عن منطقات شعرية خاصة أو جديدة فى حينها ، يجب أن يرافقه – بل يمكن أن نعده واحداً من هذه المنطقات – حديث عن طبيعة التجربة التى ولدت هــــذه الشعرية . فهذه الشعرية – كما تجلــى من البنية الدلالية للمقطع السابق – تأتى وكأنها محاولة فردية لاكتســـاب المعرفة الإنسانية بظواهر الحياه المحيطة . يتجلى ذلك عند الانــتقال من مرحلة إلى أخرى ، أو من حالة معرفية إلى حالة أخرى جديدة ومغايرة .

ومن خلال هذا النمو المعرفى أو الإدراكى للواقع الجديد ، تبدأ ملامـــح التغــير أو الانسحاق تحت تأثير هــــــذا الواقع ، من خلال صورة السارد التى تحركت بعيداً عن ملامحها الأولى ، فوقعت فريسة

لإغراء النساء ، وترتبط صورة السارد في هذا المنحى الجديد ارتباطاً وثيقاً بصورة أوديسيوس بطل الأوديسا الذى فقد السفينة نتيجة لتلاطم الأمواج وظل بعد ذلك مضطراً للإقامة فى الجزيرة النائية التى تحكمها " كاليسبو " (١٧) .

إن الـربط بين صورة السارد وصورة أوديسيوس سوف يجعل المـتلقى يـنظر نظـره جديدة إلى صورتى السارد القديمة والجديدة ، فالصـورة الجديـدة التى تكونت له فى تعرفه على الواقع الممثل فى المديـنة تمـثل طمساً لصورته الأولى ، أو لهويته ، وفى هذه الحالة سـوف تغـدو الصورة الأولى وطناً ، كما قال أوديسوس " أيتها الربة المخوفـة ! هونى من حفيظتك فأنا أعلم أن بنلوبى العزيزة لاتزن من جمـالك وفتونك مثقالاً لأنها هالكة ، ولأنك من الخالدين . بيد أن الذى يصيبنى ويشوقنى هو وطنى، وطنى الحبيب الذى أحن إليه وأهيم به ، وفى سبيل العودة إليه لن يخفينىهذا اللج " (١٨) .

الوصـول إلى ذلك المنحى الدلالى الذى يعتبر الصورة الأولى للسارد وطناً خاصاً والتمسك بها إيماناً كاملاً ، بينما يعتبر الانخراط فى المدينة بوهجها وبنسائها اللواتى أغرين السارد خروجاً عن النسق أو الخط المرسوم أو تدنيساً لهذا الإيمان ، سوف يعيدنا إلى التماس دلالة جديـدة للتسول الوارد فى عنوان النص ، فهذا التسول أو هذا الضياع لـيس إلاّ محاولة للتطهر، أو ارتداد للصورة الأولى التى تحقق اتساقاً خاصاً للسارد .

إن الـــنص الشعرى بداية من المقطع الرابع يقدم لحظة التحول الـــتى تنـــبع مـــن إدراك المغايرة بين الصورة الموجودة واقعاً آنياً ، والصورة المخزونة فى الذهن ، فالسارد بعد أن فقد السفينة – التى قد تعنى بر أمان من المتغيرات الواقعية المحيطة –يجد نفسه وجهاً لوجه مع الواقع الجديد ، ومع صورته الجديدة فى المدينة ، تلك المدينة التى أصبحت أهم منطلقات حجازى الشعرية .

بهـــذا التفتيـــت – الـــذى لـــم نهتم به عامدين – يمكن أن نلم بجزئـــيات الصـــورة القائمة على السرد التقريرى، والتى تعطى بوحاً دلالـــياً خاصـــاً لايقل روعة وجمالاً عن استعارات وانزياحات تركيبية ســـامقة . ومـــن خـــلال هذا السرد التقريرى يتجلى المنطق الأول من مـــنطلقات أحمد عبد العطى حجازى الشعرية ، وهذا المنطق يتمثل فى علاقته بالمدينة ، فالمدينة فى شعره – وخاصة فى ديوان مدينة بلاقلب – صـــورة للعـــالم الجديد الذى يباين التكوين الداخلى للسارد القادم ، المســـكون بخلفية معرفية مرتبطة بالقرية إلى حد بعيد ،على مستوى العلاقات بين الأفراد ، وإيقاع الحياة السريع بشكل لافت للنظر .

والـــنص الشـــعرى حيـــن يكتفى بالإشارة التى تعبر عن كونه أصبح واحداً من أبناء المدينة دون اللجوء إلى تفصيلات توضح طبيعة هذه العلاقة يعتمد على رصيد قديم بينه وبين المتلقى ؛ لانه قد بنى قـــبل ذلك بنيات شعرية توضح طبيعة هذه العلاقة وتوترها ، ومن ثم

فهــذه العلاقـــة المشدودة إلى طرفين لا يلتقيان ، تمثل أهم منطلقات الشعرية الخاصة بالشاعر (١٩) .

إن محاولـــة تأمل حركة السارد وتأثيره فى المدينة وتأثره بها ســـوف تفضـــى إلى إدراك خاص يتمثل فى انحـــار السارد أمام هذا الواقـــع ، ممـــا أدى إلـــى الشعور بالهزيمة ، فقد كان التعبير " وهكذا أصبحت من أبناء هذه المدينة " كافياً لإخراج دلالات غائبة لفظاً حاضرة وعـــياً ذهنـــياً أثـــناء مطالعـــة النص ، ترتبط هذه الدلالات بالانهزام والاندحار أمام الواقع .

هـــذا الانهزام الذى يمارس طقوسه على مستويات عديدة يفتح الـــباب لحالة ارتداد تتمحور فى النهاية حول بوح سردى تقريرى كما يظهـــر فـــى قوله " كان القمر – ليلتها فى الماء يقطف الزهر –وكانت المديـــنة تـــبدو على البعد كئيبة حزينة " وحين نتأمل السرد التقريرى الســـابق ســـوف نجد أن هناك صورتين تمثلان إطاراً لطبيعة التكوين الإنســـانى أو إطـــاراً لطبـــيعة العلاقة بين السارد والمدينة . فالصورة الأولـــى " كان القمر – ليلتها فى الماء يقطف الزهر " صورة – بالرغم مـــن بســـاطتها التركيبية – لا يمكن أنِ تشير إلى معنى دلالى محدد ، ولكـــنها – بالرغم من ذلك – تعطى إيحاءات دلالية ترتبط فى الأساس بحالـــة السارد الحالمة ورؤيته قبل الاندماج فى المدينة ، وهى صورة تشـــير إلى حالة خاصة من الآمال المخزونة التى لن تجـــد صعوبة فى تحققها أو فى قطفها بسهولة .

إن الصـــورة السالفة تعطى مكنون دلالتها ، إذا قورنت –أو إذا وضـــعت فى إطار متجاور – مع الصورة فى قوله " وكانت المدينة – تـــبدو على البعد كئيبة حزينة "، والتى تعبر عن رؤية السارد للمدينة دون نزال أو التحام .

غير أن المنحى الدلالى لا يلبث أن يفصح عن تفاعل جدلى بين رؤيتيـــن : الأولـــى الممـــثلة فـــى السارد ، والمملوءة بوهج لا يحد ، والثانية الممثلة فى المدينة بطبيعتها الجامدة وعلاقاتها بالآخرين ، هذا الـــتفاعل يـــؤدى إلى وجود صورة جديدة تتمثل فى السكون التام الذى يـــرتمى علـــى الشجر، والذى يعبر عن موت الصورة الأولى ، ويؤدى موتهـــا إلـــى وجـــود حالـــة مـــن الإحباط والحزن الذى بدأ فى النمو والظهور .

إن مـــوت الصـــورة الأولى للسارد والتى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقمر الذى يأتى رمزاً للشاعر أو للسارد فى حالته الأولى قبل الاندماج مـــع المدينة أو بصورة أخرى قبل مرحلة التدنيس ، يؤدى إلى شيوع الحـــزن فـــى هـــذا الجزء من النص، الذى يتمـــاس مع الغناء إلى حد بعـــيد ، حـــتى أن المتلقى يشعر بوحدة خاصة بين هذا الحزن والغناء بمفهومـــه الإبداعى الخاص الذى يتجلى فى نشوء شعرية ذات طبيعة خاصة ، تنطلق من إحباطها ، ومن اصطدام نموذجها (٢٠) المتمثل فى الأمل بطبيعة المدينة الجادة والضاغطة . فالحزن الذى يشيع فى النص يمكن أن نعده حزن صاحب الرسالة ، والرسالة هنا هى رسالة الشعر ،

التى بدأ الشاعر متمسكاً بها فى البداية فى وجود صورته الأولى ، وبدأ يتخلى عنها بعد الاندماج مع المدينة ، وبعد ظهور ملامحه الجديدة .

وعلى هذا الأساس يمكن أن يخامرنا شعور طبيعى بأن الحزن الـذى نشأ من الإيمان برسالة الشعر ومن سوء التكيف مع المدينة ، والـذى يعـبر عـن سكون وإحباط ، والذى ينمو تدريجياً داخل الذات الشـاعرة مثل انبثاق الذاكرة على وقع حبات المطر كان مثيراً أساسياً لخـروج هذه الشعرية ذات الطبيعة الخاصة إلى الوجود . ولكن الأهم مما سبق فى رأينا يتجلى فى المقارنة بين حالة التوازى المستمر لنمو الحزن ، وحالة الانشطار التى تتعرض لها النفس الإنسانية إلى ذاتين : الأولـى – كما أشرنـا فى بداية الدراسة – تمثل الإنسان المحدود بحـدود معيـنة ، والثانية تمثل الشاعر الذى لا يقيم وزناً للمألوف ، ويبدأ وجوده فى النص متحداً مع الحزن من خلال قوله " ثمّ مشى مثاقل الخـطو ...) .

وحيـن نتأمل النص بداية من هذا الجزء سنجد أن هناك تقنية جديـدة ، قـد وجـدت فى النص ، تتمثل فى ضمير السرد الوارد فى النص ، ففى بداية هذا المقطع " الرابع " كان ضمير المتكلم هو الضمير السـارد، ولكن مع بداية ظهور الجنين المتخلق المتمثل فى الشعرية ، يـبدأ ضـمير الغـياب بما له من سحر ، وما له من قدرة فى إضفاء مشـاعر التحيـيد ، تجعل الذات الأولى الممثلة للإنسان المراقب تقدم

رؤيـــتها دون مواربـــة أو تحيز أو مصادرة خاصة من ضمير المتكلم (٢١) .

إن تحـــول الضـــمير فى النص الشعرى من صورة إلى أخرى تحول ذو قيمة دلالية ؛ لأن الضمائر كما يقول محمد فتوح – نقلاً عن جاكبسون – تمثل بحق أعصاب العمل الشعرى وجماع قسماته المميزة (٢٢) . ولكـــن هذه القيمة يجب أن تكون نابعة من النص ذاته ، وإذا تأملـــنا الصـــورة المقدمة للشاعر أو للشعرية سنجد أنها صورة تتسم بالصـــراحة والاعتراف إلى حدّ بعيد ، بداية من مثاقل الخطو ، والبكاء الذى يعبر عن انحناء ما ناتج عن التصادم ، مروراً بالصورة الإجمالية (مستنداً برأسه للخلف – ماسحاً جبينه مكللاً بالشوك – باسطاً يمينه) التى ندرك من خلالها الإلحاح على رصد سمات متعددة وحالات عديدة تـــتم فـــى آن واحد . إن المثير الأساسى يتمثل فى استغراب الصورة النهائية المقدمة للشاعر صاحب الشعرية ، وأن ضمير الغائب أتاح له تقديـــم هـــذه الصـــورة دون محاولـــة لإخفـــاء يحجب هذه الصراحة والوضـــوح ، وقد أشار محمد عبد المطلب إلى استخدام ضمير الغياب فـــى الـــنص الشـــعرى حين قال عن هذه التقنية " إنها تحدث انفصالاً داخلياً فى الذات بحيث يكون أحد طرفيها هو الحاضر المتكلم ، ويكون الآخـــر مـــايدور عـــنه الكـــلام ، وليس أصدق من حديث النفس عن ذاتها (٢٣) .

إن تقديم هذه الصورة للسارد أو للشاعر التى تعانى من انكسار نـــاتج عـــن الاصطدام بالواقع الصلد ، والتى يتجلى من خلال إطارها الصــراحة والوضـــوح، تقديـــم ينطلق فى الأساس من الوعى بفردية الشـــاعر صاحب الشعرية ، هذه الفردية التى تجعله نموذجاً غير قابل للترويض . يتجلى ذلك – أيضاً – فى حديثه إلى الذات الإنسانية ، ذلك الحديـــث يكشف عن الإيمان بمواقف خاصة لا يصل إليها الشك ، حتى لـــو أدى ذلـــك إلى فرض العزلة التى توجدها الصورة المتوحشة غير المروضـــة ، يتجلى ذلك فى قوله" هذا طريقى فلنواصل السفر ولا نقيم فى مدينة " .

ومـــن هـــذا المـــنطلق ندرك أن الحزن المرتبط حتماً بالرسالة الشعرية يتحد مع الذات الشعرية فى صورتها الأولى التى تمثل البراءة الكاملة ، فهى وجه من وجوه القرية ، وهى راحلة مسافرة مثلها مثل السفينة ، وفى مقابل ذلك نجد المدينة ثابتة ومقيمة .

هـــذه الصورة المقدمة للسارد ، والتى تعبر عن توحش تام ، ومحاولة إسدال عزلة خاصة ، وانفصال تام عن المدينة التى تصبح فى هـــذه الحالة عنواناً للابتعاد عن القيم والمبادئ ، وتعبر – أيضاً – عن موقـــف لا يتغـــير تقابلها على النقيض صورة الذات الإنسانية (حينئذ أصابنى الخوف ، ولم أقو على رد النظر – بينا مضى عنى وغاب فى الســـكينة) ، والتى تشير إلى موقف غير محدد ؛ لأن الذات الإنسانية ليست فى حل من المشاركة فى الحياة أو الواقع ، حتى لو كانت تعانى

من حالة صدام مستمر مع المدينة بمفاهيمها الجامدة والصلدة ، يتجلى ذلــك فى الخوف الذى أصاب هذه الذات ، وعدم استطاعته رد النظر ، وفــى نهايــة المقطع الرابع يأتى السطر الأخير ليثبت معقولية التوجه الــذى أشرنا إليه فى تناول هذا الجزء من النص ، من أن الحزن الذى ظهــر فــى قوله " تململ الحزن بصدرى " يتوحد مع الشاعر المنفصل عــن الــذات الإنســانية ، فى بعض الأحيان والمتحد معها فى أحيان أخرى ، يدلل على ذلك لغة الغياب التى تجلت فى هذا المقطع .

غــير أن تأمل هذا المقطع الشعرى سوف يضع يدى المتلقى علــى جزئــية مهمــة تتعلق بالقافية ودورها فى أداء الدور الدلالى الهارمونى بوصفها جزئية أساسية تسهم فى خلق شعرية القصيدة ، أو – على الأقل – خلق جزء مهم من هـــــذه الشعرية ، فالقافية تؤدى – فوق دورها الإيقاعى والموسيقى – دوراً دلالياً مهماً " فالشاعر حين تخلص من النظام القديم للبيت لم يستطع أن يلغى القافية بناء موسيقياً فــى التركيــب الشعرى الجديد . ولكن هذا النظام الجديد أوجد للقافية وظــيفة هارمونية فى نسيج النص كياناً كاملاً ربما لم تكن تؤديها فى الشعر القديم بنفس الصورة " (٢٤) .

إذا تأملــنا القافية فسنجد أنها تتراوح بين القافية (نه) التى وردت فــى كلمات (السفينة – المدينة – حزينة – السفينة – جبينه – يمينه – السكينه) وقافية الراء الساكنة فى كلمات (الزهر – الشجر – المطــر – حجــر – السفر – النظر) وسنجد – أيضاً – أن القافية

بشكليها جاءت مقيدة وليست مطلقة ، وهذا التقييد فى القافية يسهم فى إدراك طبـيعة العلاقة بين السارد والواقع المحيط ، وهذا يشير إلى أن الســارد واجه ظروفاً أو كياناً قابعاً فوقه لا يستطيع الخلاص منه ، ولا سبيل إلى ذلك إلا بالاستكانة الماثلة فى صوت النهنهة التى تتكون من خــلال الــتكرار المقطعــى لصورة القافية الأولى "فالشاعر إذا التزم بــالقوافى المقــيدة أعطاهــا الرنين المكتوم ، أى الساكن ، مولداً ذلك الإحســاس الــذى صار جزءاً مما يمكن أن نسميه عقيدته الشعرية ، لإحســاس الشــاعر – ونحــن معه –بمواجهة كون ووجود يفرضان نفسيهما علينا بالقوة، ولا سبيل لمعايشتهما إلا بقوة التحمل " (٢٥) .

إن حــركة المعنى كما تتجلى من البناء الدلالى فــى النص ، تصل عند نهاية المقطع الرابع بعد أن قدمت صورتين للسارد ، الصورة الأولى المملوءة بالنقاء الكامل والمرتبطة بصورة القمر والمنعزلة عن الالــتحام ، بالمدينة ، والصورة الثانية التى تفصح عن اندماج خاص بــالواقع والمديــنة ، والتى أفضى وجودها إلى انتهاء الصورة الأولى ورحــيلها ، ومــن ثمّ انتهاء الإيمان برسالة الشعر، ولهذا نجد حركة المعــنى بعــد ســقوط صورة النموذج المتخيل للسارد المؤمن برسالة الشعر فى دنس المدينة ، تتجه اتجاهاً متساوقاً مع هذا المعنى ، يحاول السارد من خلاله إثبات وجود الصورة القديمة والتمسك بها :

استمعوا لى فأنا لست ببائع ولكنى أمير

مملكتى من ألف عام عرشها فى أسرتى
أنهارها خمره
وأرضها خضره
لو تصحبوننى لها ، أقطعكم سهولها
ونبتنى على تلالها المدائن الحرة

أشــرنا – قبل ذلك – إلى أن حركة المعنى تنحو منحى يرتبط أساساً بمحاولة السارد أو الشاعر التمسك بالصورة القديمة التى كانت له قبل التدنيس أو الاندماج فى الواقع المتمثل فى المدينة ، يتجلى ذلك من خلال تأمل البنيات الواردة فى المقطع الخامس ، فصيغة فعل الأمر فــى " استمعوا " التى تؤدى دلالة الهيمنة المشوبة بالمعرفة التى كانت موجــودة للشــاعر الرائى القديم صاحب الرسالة ، ويتساوق مع هذا المنحى نفى كونه بائعاً ، فالبائع يكتسب أخلاقاً مرتبطة حتماً بالكسب والمــنفعة ، وتــتكون له – تبعاً لذلك –صور جديدة ومغايرة لصورته البدائية .

وعلــى هــذا يأتى نفيه لكونه بائعاً نفياً للتلون أو التغير معبراً عــن الثــبات والتمســك برسالة الشعر ، ومن هنا جاءت الموافقة أو الالــتفات فى نهاية السطر إلى كونه أميراً ؛ لأن هذا الإثبات يتضمن – أيضــاً – نفياً فوق النفى السابق لكونه بائعاً ، فصفة الأمير تعطى ثباتاً

وديمومـــة عــند صورة واحدة ، لا تتغير أو تتبدل ملامحها تحت تأثير واقع جامد أو متغيرات جديدة .

ولا تقــف الأســانيد الــتى يســوقها الســارد من خلال النص الشـــــــعرى لإثــبات الوقوف عند صورته الأولى عند التقرير الذى قدمه فى السطر الأول من المقطع الخامس ، والذى ينفى تحول الأمير إلى بائع ، ،إنما تتمدد هذه الأسانيد من خلال التمدد التركيبى فى قوله" مملكتى من ألف عام ، عرشها فى أسرتى – أنهارها خمره – وأرضها خضره " فنجد أن هناك محاولة ارتداد لربط الشعرية الجديدة – أو على الأصـــح – الصـــورة الجديـــدة لشـــعريته الناتجة عن صورته الجديدة المدنســـة بالاندمـــاج فـــى المدينة ، وبتكوينها المعرفى أو الإدراكى ، بالتراث الشعرى الخاص به أو بشعريته الأولى المرتبطة حتماً بإدراكه البدائى أو التهويمى أو الانعزالى من جهة ، ومن جهة أخرى بالتراث الشعرى العربى بصفة عامة . وفى هذا الإطار تتمدد الصورالتى تثبت هــذا الــــــــــــــترابط (أنهارها خمره – وأرضها خضره) والتى تأتى كل جملة منها خبراً لمبتدأ يتمثل فى كلمة " مملكتى " الواردة فى الجملة السابقة .

والـــنص بهـــذا الطرح الإجمالى من جهة والتفصيلى من جهة أخـــرى ، يضـــع المتلقى وجهاً لوجه مع هذه الشعرية الجديدة ، والتى تمثل – بالرغم من اختلافها عن شعريته الأولى – امتداداً طبيعياً للنمو المعرفى والإدراكى . ولكن حركة المعنى تلح على جزئية مهمة تتعلق

بوجــود المصاحبة والمعايشة حتى يتسنى للمتلقى إدراك ذلك الترابط ، فإذا تمت هذه المصاحبة – والتى تعبر عن معايشة خاصة – ستظهر – مــن وجهــة نظــره – العلاقة المتينة بين شعريته الجديدة وشعريته القديمة فى الوقت ذاته .

إن إدارك الترابط بين صورة شعريته الجديدة وصورة شعريته القديمة ، الذى يثبت وجود المملكة بالرغم من التغيرات الجوهرية فى اللحظــة الحضــارية بمتغيراتها العديدة ، وفى صورة السارد وإدراكه المعــرفى ، والــتى تــؤدى إلى وجود بينات شعرية جديدة يؤثر تأثيراً مباشراً – بفعل المصاحبة – فى معرفة الخيوط الأساسية التى تمثلها هذه الشعرية . ولكن الشعرية الجديدة ، لا تقف عند حد الواقع ، وإنما تــنطلق – مــن خلال علاقتها المتوترة بالمدينة الواقعة – لكى ترسم ملامح المدينة الحلم أو اليوتوبيا ، والتى تتضمن ملامح الحرية الفردية للإنسان .

المقطــع الخــامس مــن حيث البينة الدلالية للنص ، قد يضع المتلقى فى فضاء إشكالية ربما كانت مطروحة فى المناخ الثقافى الذى كان سائداً لحظة نشوء شعرية حجازى وأقرانه . وتتمثل هذه الإشكالية فى ارتباط أو اختلاف هذه الشعرية عن الشعرية القديمة ، والتى تجلت بشكل تأصيلى فى شعرية أحمد شوقى " (٢٦) ومن ثمّ فالبنية الدلالية تأتى لكى تثبت هذا الترابط من جهة ، وتثبت – أيضاً – ارتباط صورتى الشعرية لدى الشاعر .

إن محاولـــة الربط بين الشعريتين فى المقطع الخامس بالرغم مـــن اخـــتلاف صـــورة السارد التى أنتجت كل شعرية ، وبالرغم من اخـــتلاف اللحظـــة الحضـــارية المعيشـــة والنمو المعرفى أو الإدراكى للســـارد ، ماهى إلا محاولة لتقرير حالة الثبات بالنسبة لصورة السارد مـــن جهـــة ، وإثبات تمسكه بالرسالة المقدسة للشعر من جهة ثانية ، وهـــذه المحاولـــة ناتجـــة من إحساس السارد بالمغايرة بين صورتيه القديمـــة والجديدة ، وبالمغايرة بين شعريته القديمة والجديدة ، يتجلى ذلـــك – كمـــا رأينا فى المقطع الثانى – من خلال المغايرة بين صورة الأب وصورة الابن .

وعلـــى هـــذا تكـــون محاولة تقرير الثبات والتمسك بالرسالة القديمـــة للشـــعر ، ليســـت إلاّ إحساســـاً داخلياً يحاول الشاعر تقديمه لإحساســـه الشـــديد بالمغايرة ، فيكون هذا الإحساس تعويضاً عن فقد الصـــورة الأولى ، وفقد الإيمان بالرسالة ، وهذا المنحى سوف يتكرر كثـــيراً فى المقاطـــــع القادمة ، ولذلك نجد حركة المعنى فى المقطع السادس تقدم نقداً لصورة شعريته الجديدة :

ماذا أصاب الكلمات لم تعد تهزنا
ولم تعد تسرقنا من يومنا
تثير فينا العطف .. قد
وقد تثير السخرية

أول ملامـــح النقد المقدم إلى الشعرية الجديدة – كما تجلى فى المقطـــع الســـابق مـــن الـــنص – يتمثل فى كون الكلمات فى القصائد الشـــعرية لـــم يعـــد لها ذلك البريق المدهش ، ولم يعد لديها ما يعطى المتلقى تلك الهزة الفنية المؤثرة .

ويـــنمو المـــنحى الـــنقدى الموجه إلى الشعرية الجديدة أو إلى صـــورة الشـــعرية الجديدة من خلال قوله واصفاً كلمات هذه الشعرية " ولـــم تعـــد تســـرقنا مـــن يومنا " ، وهى جملة معطوفة على الجملة الســـابقة ، ويـــتمحور حـــول فقد الشعرية الجديدة لجزئية مهمة وهى جزئـــية الإيمـــان بســـلطة النموذج المرتبطة حتماً برسالة الشعرعلى المســـتوى الفـــردى والمســـتوى الجمـــاعى. فالشعرية الجديدة – كما ســـيتجلى فـــى أجزاء قادمة من النص الشعرى – فقدت ميزة الإيمان برســـالة الشعر ، وبقدرته الفاعلة على تغيير الواقع ، ومن ثم فقدت الـــتعلق بســـلطة النموذج (٢٧) ، وهو مصطلح يتمحور حول صورة متخيلة للذات ، ولم يكن فقد التعلق بسلطة النموذج مرتبطاً بالمستوى الفردى ؛ وإنما كان ذلك الفقد مرتبطاً بالمستوى الجمعى .

إن الـــنص الشعرى حين يقول عن كلمات الشعرية الجديدة " ولـــم تعـــد تسرقنا من يومنا " ، فإنه فى هذه الحالة يلح على جزئية مهمـــة ، ترتبط بعدم قدرة هذه الشعرية على الارتفاع عن الانغمـــاس

فـــى الواقع ، كما كانت شعريته القديمة ، متعالية على الواقع ، تحاول أن تعـيش فـــى إطـــار علوى مرتبط أساساً بالخيال وبالإيمان برسالة الشـــعر وبقدرتــــه علــــى التغيـــير . وعلــــى هـــذا الأساس فالشعرية الجديـــــــــــدة المدنسة بارتباطها بالواقع ، قد فقدت تحت تأثير هذا الارتـــباط قدرتها على التحليق بجناحى الخيال ، والأمل أو سلطة الأمل النامى داخلياً لدى الذات الشاعرة .

ونتيجة لهذا الشكل الجديد للكلمات فى الشعرية الجديدة ، يأتى تأثيرها فى السارد مختلفاً ، أو – على الأصح – يأتى وعى السارد بها أو إحساســـه بها مختلفاً إلى حدّ بعيد ، فهذه الكلمات لم تعد قادرة على إعطـــاء المتلقى الهزة الفنية المتوقعة ، ولم تعد قادرة على صنع حياة أخـــرى مغايـــرة عن الحياة الواقعية ، ولهذا جاء الوصف (تثير فينا العطف .. قد – وقد تثير السخرية) لكى تشير إلى دلالة جديدة مرتبطة بالضرورة بالدلالات السابقة ، فهذه الكلمات لم تعد قادرة إلا على إثارة العطـــف المشـــوب بالشفقة ، والعطف هنا ينطلق للتدليل على خروج الشـــعرية الجديـــدة عـــن الخط الأساسى المنوط بصورتها الأولى فى الـــبداية ، حيث كانت قادرة على صناعة عوالم أخرى نابعة من سلطة الأمـــل ، كمـــا كانت شديدة الارتباط برسالة الشعر المقدسة التى كانت تحاول تغيير الواقع المحيط دون أن تندمج فيه أو تندحر أمامه . وتأتى الجزئية الثانية المرتبطة بالسخرية ، لكى تضع هذه الشعرية فى إطار

خاص بالنسبة لرؤية السارد صاحب الشعرية ، يشع من خلاله العطف والسخرية .

ولا تقـف حـركة المعنى عند ذلك التصوير ، وإنما تتمدد من خـلال صـورة تجعل كلمات هذه الشعرية – وهذا يجعلها تنطلق إلى الشـعرية أيضـاً – عاجـزة عـن اختراق الحاجز المادى الممثل فى الأغطية . والصورة – بهذا التركيب – تجعل هذه الشعرية مرتبطة إلى حـد بعـيد فى بالإطار – الثقافى المحيط ، ولكنها – فى الوقت ذاته – شعرية لا تؤثر فى المتلقى ، وليس لها قدرة النفاذ أو سلطة التغيير فى الوقـع المحـيط ، فهـى شعرية مهزومة مندحرة تحت سلطة الواقع باندماجهـا فـيه ، ومن ثم فارتباطها بغرفة النوم يعطى مؤشراً دلالياً بأنها شعرية أصبحت أسيرة لهذا الواقع ، وليس لها قدرة تستطيع من خلالها تمثل الهواء الخارجى المحيط .

ربمـا كان النقد المقدم-فى المقطع السابق إلى كلمات الشعرية الجديـدة نقـداً مقدمـاً إلى الشعرية بحد ذاتها ؛ لأن الكلمات بتوهجها التركيـبى هى التى تصنع الشعرية فى الأساس . وهنا يمكن أن نشير إلى أن المأخذ الأساسى الذى كان يقدم إلى هذه الشعرية كان يتمثل فى انطفـاء وهـج هذه الشعرية ، وفقد كلماتها لملمح الجدة ، وكذلك فقد العلاقات بين الكلمات – وهى تمثل العتبة الأولى للاستعارة أو للتجاوز الدلالى – لأى ملمح يعبر عن الدهشة أو التغريب غير الآلى (٢٨) .

إن السـارد أو الشـاعر بالرغم من إدراكه أن هناك مغايرة أو اخـتلافاً بيـن صـورتيه القديمـة والجديدة ، وبين شعريتيه القديمة والجديـدة ، فإنه يظل متمسكاً فى أغلب الأحيان ، بصورته القديمة ، محاولاً إيهام نفسه بذلك الثبات ؛ لأن ذلك الثبات سوف يحقق له نصراً ضد الواقع ، ويدفع عنه نقيصة الاندحار والانكسار ، يدلل على ذلك أن الشـاعر – بالـرغم مـن تسليمه فى أجزاء عديدة من نصه الشعرى بوجود ذلك التغيير – يلح فى بعض المقاطع على ثبات الصورة ، مثل إلحاحـه علـى كونـه أمـيراً ولـم يـتحول إلى بائع تحت تأثير هذه المتغيرات ، ولكن المقطع الثانى مباشرة يلح على نقد شعريته الجديدة المدنسة ، التى نشأت نتيجة للاندماج مع الواقع ، مما أثر عليه وغير فـى ملامحه وفى تكوينه وبالتالى فى شعريته .

يـنطلق النص الشعرى بعد ذلك فى المقطع السابع متساوقاً مع هـذا السـبوح الدلالـى ، فالنص فى بداية المقطع ، يلح على استمرار جزئية لازمة من لوازم الأمير كما هى ، تتمثل فى الرداء ، الذى يمثل الشـعر ، ولكن هذا الاستمرار الذى يعبر عن الثبات ، ينتهى فى نهاية المقطع نهاية مغايرة ، وذلك فـى قوله :

هذا ردائى الحرير

ما زال لامع السواد ، عاطر السترة

أهداه لى فى سالف الزمان جدى الكبير

وقالى لى .. هذا شعار المجد والقدره
سر تحته فى ليلة الهجره
واستوحه الإيماء والنبره
والق به المحبوب فى الليل الأخير
لكننى يا أيها الجمع الغفير
أصبحت لا ملك ، ولا أسرة
ولم تعد به حاجة إلى الرداء
فهل هنا من يشتريه
يأخذه .. فى آخر السهره

يبدأ المقطع الشعرى من خلال تصوير " الرداء الحرير " الذى يمثل – فى رأينا – لازمة من لوازم الأمير ، ويرتبط حتما بالشعرية وبالشاعر . وإذا دققنا النظر أو التأمل فى الصفات المقدمة لهذا الرداء ، سنجد أن الصفة الأولى تتمثل فى كلمة " الحرير " ، وهذه الصفة ربما تعطينا إحساساً خاصاً بالنعومة ، التى تعطى دلالات خاصة حين ترتبط هذه النعومة بالشعرية ، من هذه الدلالات الانسياب التلقائى دون معاظلة ، ومنها – أيضاً – الولادة الطبيعية التى تباين الجهد المبذول لمحاولة إيجاد شئ غير موجود .

وتتوالى الصفات الواردة لهذا الرداء ، الذى يمثل الشعرية من خلال الخبر الوارد فى السطر الثانى، للمبتدأ الذى ذكر فى صدر السطر الأول مـــن خلال قوله " مازال لامع السواد – عاطر السترة " إن تأمل الصفة الأولى سوف يشد المتلقى للوهلة الأولى ؛ لأن الدلالة يمكن أن تنصب على الوصف الواقعى للرداء ، ولكن التأمل المتأنى – بالإضافة إلى الربط الذى ألمحنا إليه سابقاً بين الرداء والشعرية – سوف يجعل هـــناك دلالة أخرى ، تبدأ فى التشكل بجوار الدلالة الواقعية أو الدلالة المعجمية ، تتمثل فى كون هذا الرداء الذى يمثل الشعرية مازال مملوءاً بـــالجديد الذى يمكن أن يقدمه ، كل ذلك من خلال صفة السواد اللامع (٢٩) ، الذى يمكن أن يشحب بفعل الإبداع المتواصل .

غير أن هذه الدلالة الخاصة بالسواد ، والتى تفصح عن وجود شـــعرية مازالـــت مملوءة بما يمكن أن تقوله أو تقدمه بشكل فطرى ، لايمكـــن أن تكـــون ســـبباً فى غض الطرف عن ارتباط اللون الأسود بالجـــن، وفـــى ذلك يقول الأزهرى " قال شمر حدثنى السمرى عن أبى مســـحل أنه قال فى قوله – صلى الله عليه وسلم – " بعثت إلى الأسود والأحمر يريد بالأسود الجن ، ويريد بالأحمر الإنس " (٣٠) والجن فى التراث العربى له دلالة خاصة ، فكل شاعر له قرين من الجن يساعده فى إبداع الشعر وتجويده .

إن الصفتين المقدمتين للرداء ، وهما على الترتيب (الحرير ، ولامـــع الســـواد) تتكاملان مع الصفة الثالثة (عاطر السترة) ، التى

تـــتمحور حـــول اســـتمرار وجود الشعرية الفطرية ، التى لم تفقد بعد عبـــيرها الوهـــاج ، الـــذى لم يصبح عادياً بفعل التكرار الآلى ، لبناء صورة تعبر عن انسياب تلقائى . ولكن حركة المعنى لاتقف عند حدود رسم ملامح الانسياب التلقائى أو الجدة أو الطرافة ، وإنما تتمدد تمدداً طبيعـــياً من خلال الضمير فى " أهداه " العائد على الرداء ، لكى تجعل هـــذا الـــرداء – أو هذه الشعرية – منحة إلهية ، يتجلى ذلك من خلال الوقوف عند دلالات تراكيب مثل " سالف الزمان – جدى الكبير " فيشير التركيـــب الأول إلى أن موهبة الشعرية منحت له منذ الأزل ، فى حين يعطـــى التركيـــب الـــثانى دلالات عديـــدة ؛ منها مايتصل بالإله المانح لـــلأرزاق والمواهب ، ومنها – كذلك وإن كانت أقل بروزاً – مايتصل بصفة لامع السواد الواردة فى السطر الثانى ، التى تشير إلى الجن .

وعلـــى هـــذا الأســـاس فإن ملامح الخصوصية –بالإضافة إلى اســـتمرار هذه الملامح – تبدأ فى التشـــــــــكل من خلال جعل هذه الشعرية منحة إلهية ، وهذه الخصوصية التى تتمثل فى الاختيار تتيح له إجراء حوار مع المانح ، هذا الحوار الذى تكشف حركة المعنى من خلالـــه عـــن قيمة الرداء الممنوح، من خلال قوله (هذا شعار المجد والقدرة) فنشعر من دلالات التركيب أن الهبة الممنوحة تصنع المجد ، وتتـــيح لصـــاحب الموهـــبة أو الشاعر قدرة خاصة لادراك مالايدركه الآخرون ٠

وتتوالى – من خلال الحوار – الصور المقدمة لهذا الرداء التى تعلـن قيمـته وقدرتـه من جانب ، ومن جانب أخر تشير إلى أن هذه المـنحة تـتم كـلّ فترة ، لكى يجدد صاحب المنحة أو الشاعر صورة الشعرية السائدة .

يـتجلى ذلك البوح الدلالى حين نتأمل قوله (سر تحته فى ليلة الهجـرة) فوجـود لفظـة الهجرة فى ذلك السياق التركيبى يدل دلالة واضحة على أن ميلاد الشاعر – الشاعر – الرائد حامل لواء التجديد كل فـترة زمنـية –ليس شيئاً عادياً ، وإنما هو شبيه إلى حد بعيد – مع الفـارق النوعى – بالنبوة (٣١) . والهجرة فى النص الشعرى ليست هجـرة مكانـية ، كمـا فعل الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم – ولكنها هجـرة فنية ، بحيث تتوالد شعرية جديدة على أنقاض الشعرية القديمة ، التى كانت سائدة فى وقت ما ، ولكنها أصبحت تراثا شعريا .

ولكـن حـركة المعنى فى إثباتها قيمة هذه الشعرية – وإثبات استمرارها على نسق معين – بما تمثله من ثورة شعرية على النموذج المـتاح المملوء بالتقاليد البالية ، من خلال لفظة الهجرة ،التى تحمل ملامـح التـبرم على المتاح ، تقدم لنا – بالإضافة إلى ماسـبق – جزئـية مهمـة وجديدة ، لكى تتكامل عناصر الصورة لهذه الشعرية ، الـتى تشى بالاختلاف وبالمغايرة ، من خلال قوله " واستوحه الإيماء والنـبرة " لكـى تشـير إلـى سـمة مهمة من سمات هذه الشعرية ، وهـى سمـة الاعتماد على الإيماء والإيحاء والنبرة ، وكلّها

دلالات تؤكـد أن هـذه الشـعرية تباين الشعرية السابقة التى تعتمد – بالإضـافة إلى اعتمادها على النسق البنائى المتوارث – على الخطابيه والصور المحلقه التى تتشابه فى انطلاقها مع صور موروثة .

إن الصـورة الإجمالية المقدمة للرداء ، والتى ظهر من خلالها وجـود شعرية جديدة فياضة ، والتى تقدم سمات جديدة تتعلق بفنيات هـذه الشـعرية مثل اعتمادها على الإيحاء والإيماء والنبرة بديلاً عن فنـيات كانت سائدة فى شعرية سابقة ،أهمها الخطابية ، بالإضافة إلى جزئـية أخـرى تـتعلق بقيمة هذه الشعرية ودورها فى تغيير طبيعة صـاحبها وكونـه مؤهلاً لإمارة أو لتاج المملكة ، تمثل – أى الصورة السـابقة – مسـتوى خيالـياً أو نموذجاً مطروحاً للتحقيق فى مخيلة السـارد ، أو تمـثالاً يحـاول السارد بناءه أو تكوينه تدريجياً بمرور الزمـن ، يـتجلى ذلـك من خلال تأمل أفعال الأمر الصادرة عن مانح الـرداء أو الموهـبة إلـى السارد الفعلى للنص ، وهى على الترتيب (سـر – استوحه – والق) فهذه الأفعال – فضلاً عن كونها طلبية – تضـع المتخيل النموذجى فى دائرة الاحتمال الذى قد يتحقق فى أوقات قادمة ، وقد لايتحقق فى لحظة الإبداع . ومن ثمّ نجد حركة المعنى بعد تقديـم حـركة المتخيل النموذجى ، تنطلق من جفاف اللحظة الحاضرة لحظـة الإبـداع ، ومـن غياب المأمول واقعاً إلى الاعتراف بهـذا الانكسـار النابع من ابتعاده عن هذا المتخيل النموذجى ، الذى يمثل – فـى تحليله الأخير – رسالة الشعر علىالمستوى الفردى واالجماعى .

وذلك من خلال قوله (لكننى يأيها الجمع الغفير – أصبحت لاملك ولا أســره) فنشعر أن التوجه بالخطاب إلى الجمع الغفير يمثل دعوة لكى يشــاركه وطــأة العجز ، فالسارد لم ينل ملكاً ولاتاجاً يكشف عن هذا الملــك ، ولم يستطع أن يكون أسرة – التى ربما تشير إلى مناخ عام يشــارك فــيه شعراء تأثروا بشعريته ونقاد يؤيدون توجه الشعرى – تدافع عن أحقيته بدوره الريادى المبتغى (٣٢) .

المقارنة بين الصورتين المقدمتين ، الصورة الأولى التى تمثل الــنموذج المقترح أو المتخيل للشعرية ودورها فى تغيير حالة السارد من فرد عادى إلى ملك متوج ، والصورة الواقعية ، والتى تمثل ابتعاداً عــن رســالة الشعر ، وتعبر عن إحباط وانكسار ،سوف تمتد لتشمل جزئية أخرى تتصل بالتمدد التركيبى لكــل صورة ، فالصورة الأولى تــبدأ من بداية المقطع السابع   وتمتد إلى سبعة سطور شعرية ، فى حين أن الصورة الأخرى لاتتشكل إلاّ من خلال سطرين . وهذه المقارنة قــد تشــير إلــى دلالــة أخرى تتصل بصورة الأمل الممتد والنامى ، والمتشــعب فــى اتجاهــات عديدة ، هذا الأمــل الذى يصطدم بالواقع الفعلى ، وقد جاء هذا الاصطدام – بالرغم من وجوده فى سطرين فقط – ليعبر عن انكسار تام وخيبة أمل مريرة .

إن إدراك حجم المفارقة بين المتخيل النموذجى الذى يشكل فى صــورته النهائــية إيمانــاً برســالة الشــعر على المستويين الفردى والجماعى ، والمتحقق واقعاً ، الذى يشكل ابتعاداً وانحرافاً عن الرسالة

المـنوطة بالشـعر على المستويين السابقين ، يجب أن يكون حاضراً حـتى يمكن قبول التبرم بهذا الرداء الممنوح فى نهاية المقطع ، وذلك حيـن يقـول " ولم تعد بى حاجة إلى الرداء – فهل هنا من يشتريه – يأخذه فى آخر السهرة " إن هذا التبرم بالرداء الذى يمثل الشعرية تبرم يجـب أن نأخذه فى إطار البون الشاسع بين المتخيل والمتحقق ، فهذا التبرم – بالإضافة إلى أنه ليس فى استطاعته التخلص منه أو بيعه – تـبرم شكلى يأتى من جفاف اللحظة الحاضرة الأليمة ، كما أنه – فوق ذلك – مشروط بنهاية السهرة أو الأمسية الشعرية ، التى تضفى بجوها الكـرنفالى نوعـاً مـن الاهتمام بهذه الشعرية ، وهذا يسهم فى وضع قشـرة بسيطة على جرح المفارقة بين المتخيل والمتحقق . ولكن هذه القشرة البسيطة التى تصنع مايمكن أن نسميه التوافـــق الجزئى بين المتخيل والواقع فعلاً ، لاتلبث أن تذوب أو تزول تدريجياً بفعل انقضاء الأمسية ، ومن ثمّ يأتى التبرم الظاهرى فى ذلك الحين مرتبطاً به ولا يستمر – بالضرورة – على طول الخط (٣٣).

إن حـركة المعـنى النامـية فى النص حين انتهت فى نهاية المقطع السابع إلى معنى دلالى يرتبط بانقضاء الأمسية ، وتبرم الشاعر أو السـارد بالـرداء الممـنوح له ، وانفضاض الناس عنه ، تلك الصـورة الـتى تمـثل بدايـة لجـرح الـتوافق الجزئى بين المتخيل الـنموذجى ، والموجـود فعلاً ، تتوجه – تحت تأثير ذلك – إلى تكرار المقطـع الأول ، الـذى يتضمن – كما أشرنا سالفاً فى بداية الدراسة

والتحليل – بداية تجربة التعرف الاولى على الواقع المحيط ، أو بداية النموالإدراكى من خلال الاتصال بالمجتمع الحضارى الممثل فى المدينة ، ذلك المجتمع الذى يباين التكوين المعرفى أو الإدراكى للسارد المملوء بخلفية معرفية مغايرة . وتحت تأثير هذه المغايرة وهذا الاختلاف نجد الذات الإنسانية تنقسم إلى ذاتين ، بحيث تغدو الأولى ملتزمة اجتماعياً ، ومراقبة توجه النصح والإرشاد إلى الثانية ، التى تظل – تحت تأثير طبيعة تكوينها غير الملموس – غير مبالية بهذا النصح ، وهذا يشير إلى سوء التكيف عند بداية التعرف والنمو المعرفى :

أقفرت الآن شوارع المدينه
وانفض عنك الناس أيها الأمير
فاحمل بقاياك الثمينه
واحمل تماثيل الأميرة السجينه
واذهب فقد جاء ترامنا الأخير

إن تكرار المقطع الذى يمثل المقطع الاستهلالى للقصيدة ، والذى وضع يدى المتلقى على افتراض هذا التوجه النقدى الخاص بتطور الشعرية من صورة إلى صورة أخرى مغايرة ، يحمل دلالة مهمة ترتبط بالسارد الفعلى للنص ، فمجرد الارتداد إلى هذا المقطع يشير إلى قيمة ما يحمله ، وإلى طبيعة العلاقات الإشكالية ، ومن ثم

إلـى الاهـتمام بمنطلقات هذه الشعرية ، التى أوجدتها لحظة حضارية مغايرة لصورة شعريته الفطرية الأولى .

ومن خلال هذا التكرار لمقطع الاستهلال يضعنا البناء التركيبى فى بؤرة الشعرية الجديدة ، وفى إطار منطلقاتها ، وإذا ستحضرنا كلام جولـيا كريسـتيفا عـن التكرار حين تقول " إن الأمر يختلف فىاللغة الشـعرية ، فالوحدات غير قابلة للتكرار ، أو – بصيغة أخرى – لاتظلّ الوحـدات المكـررة هـى هى ، وهو مايجعلنا نتـبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ماتخضع للتكرار " (٣٤) سندرك أن التكرار لهذا المقطع لا يحمـل دلالته حين تناولناه فى البداية فقط ، وإنما يشير إلى جزئية ترتـبط بالإلحاح على منطلقات الشعرية الجديدة من جهة ، ومن جهة أخـرى يشـير إلى بدايات المغايرة المتمثلة فى اللحظة التى تؤثر فى صـورة السـارد ، وتؤثـر – أيضـا – فى طبيعة شعريته. ومن هذا المنطلق سنجد حركة المعنى سوف ترتد إلى تصوير منطلقات الشعرية الجديدة ، وأهم هذه المنطلقات يتمثل فى المدينة ، التى تمثل – بحسب الـبوح الدلالـى لهـذا النص – الواقع بكل جهامته وصعوبته ، ويمثل الانتماج بها نوعاً من السقوط :

شمسك يامدينتى قاسية علىّ وحدى

تتبعنى أنى ذهبت

تأكل ثوبى ، تعرى سوأتى

أهرب منها أين يامدينتى
وهى تنام تحت جلدى !
لا الليل يحمينى ، ولاسائر الحجره
من هذه الشمس اللعينة
ومن يد تقبض صدرى .. ياترى هو الأسى
فكيف لاينزل دمعى ؟ ياترى هى الضغينه ؟
فكيف لا أقتل نفسى ؟
إنها العورة ..

أشـــرنا – قبل ذلك – إلى أن الارتداد بحركة المعنى إلى تناول مـــنطلقات الشـــعرية ممـــثلة فـــى العلاقة الإشكالية بين السارد حامل الشـــعرية والمديـــنة ، لايمكن أن تأتى من خلال الصورة السابقة التى وردت فـــى المقطـــع الرابع لهذه العلاقة الإشكالية ، وإنما تأتى– وإن تبنـــت الرؤية السابقة فى البداية على الأقل والمتمثلة فى كون المدينة قـــوة ضـــاغطة – لكـــى تجعـــل الإحساس بالمدينة يتعاظم وينمو حتى يتلاشـــى ويـــتوارى فـــى إطار إحساس عام بسوء التكيف مع الواقع المحيط .

تـــبدأ دفقـــة الـــرؤية فـــى التشكيل من خلال الجملة التقريرية " شمســـك يامديـــنتى قاسية على وحدى " فنجد أن حركة المعنى تنحو

منحى يرتبط بإحساس السارد بهذه المدينة ، يتجلى ذلك من خلال الياء المتكررة فى الكلمات (مدينتى – علىّ ، وحدى) وهذه الياءات تشكل إطاراً خاصاً يرتبط بالشاعر ارتباطاً وثيقاً وبإحساسه الخاص بالمدينة .

ومـن تفـرد إحساسـه الخاص بالمدينة ، تبدأ صورة هذه الشمس – المرتبطة حتماً بالمدينة – فى الخروج عن النسق المألوف والمتعارف علـيه ، فهـى موكلة بالسارد لا تفارقه ، من خلال قوله " تتبعنى أنى ذهبـت – تأكل ثوبى ، تعرى سوأتى " وهذه الشمس التى تأخذ قدرتها فـى التـنامى والتمدد شكلاً خاصاً ، بحيث لاتقف صورتها عند حدود الصـورة الماديـة للشمس ، فقد أصبحت ذات قوة وتأثير فى التكوين الداخلـى للسارد ، فهى – أى الشمس – لم تعد ذات تأثير خارجى فى الأجسـام المنضـوية تحـتها ، وإنما أصبحت تؤثر فى تفاعل السارد وتوجهه تجاه الأشياء المحيطة . ويتمدد هذا التأثير فى الإطار ذاته من خـلال قوله " تعرى سوأتى " لنلمح من خلال ذلك جزئية جديدة ، ربما كانت ذات مغزى فى إدراك إشكالية علاقته بالمدينة – أو طرف منها – فى إحساسه الطاغى بالغريزة ؛ لأن الصورة لايمكن تقبلها على دلالتها المباشـرة ، إنمـا يمكن قبولها على أنها جزء من طبيعـة الإنسان الطامح دائماً إلى الارتواء الجسدى .

إن الصورة المقدمة للشمس والمرتبطة حتماً بالمدينة ، والتى تـنمو بالـتدريج حتى تغادر طبيعتها المادية ، وتدخل فى إطار القوة القاهـرة ، التى لم تعد ذات تأثير خارجى فقط ، وإنما أصبحت – فوق

ذلك – تدخل فى تكوين النسيج الداخلى للسارد تؤثر مباشراً فى حركة السارد ، وفى تفاعله مع الحياة المعيشة .

وإذا كانت هذه الشمس بما تشكله من قوة ضاغطة وقاهرة قد أصـــبحت إحساســاً ذاتـــياً للسارد ، ينأى عن ماديتها المعهودة ، فإن الهـــروب المتوقع سوف يكون هروباً مستحيلاً ؛ لأن الهروب فى هذه الحالة يصبح هروباً من الذات . يتجلى ذلك فى قوله " أهرب منها أين يامدينـــتى " والجملة بهذا التركيب تشـــير إلى تعذر وجود المهرب ، بالإضافة إلى عدم تحديد وجهته من خلال كلمة "أين " .

ومـــن هـــذا المـــنطلق الـــذى يثبت قدرة الشمس ، المرتبطة بالمديـــنة – الـــتى تمثل صورة الواقع – تبدأ حركة المعنى فى إضفاء طبـــيعة جديدة على هذه الشمس، وإذا كنا قد أشرنا – قبل ذلك – إلى أنها تغادر طبيعتها المادية من خلال تتبع خطوات السارد ، وأكل ثوبه ، وتعـــرية ســـوأته ، فإنهـــا – من خلال الصورة المسدلة عليها – تبدو جـــزءاً مـــن التكون الداخلى للسارد . تبدأ ملامح الصورة الجديدة فى التشـــكل من خلال قوله " وهى تنام تحت جلدى – لا الليل يحمينى ، ولاســـائر الحجرة – من هذه الشمس اللعينة " فهذه الشمس تنام تحت جلـــده ، ممـــا يعطى مؤشراً دلالياً إلى كونها أصبحت جزءاً من تكوينه وطبيعـــته ، وتأتى الصورة الثانية لكـــى تكون مرشداً لطبيعة التلقى المقترح ، فالليل الذى تغيب فيه الشمس – وهذا شئ طبيعى – لم يعد حامياً منها ، فهى جوهرة متقدة تسكنه ليلاً ونهاراً . إن شمس المدينة

حين تنمو تدرجيا ، حتى تصبح شيئاً داخلياً ، لايستطع السارد الفكاك منه ، أو التخلص من أغلاله ، سوف تفتح الباب أمام المتلقى لتأويلات عديـدة ، مـنها ما يتصل بطبيعة هذه الشمس ، ومنها – أيضاً – ما يتصـل بدلالاتهـا فـى النص الشعرى . ولكى يقف المتلقى عند هذه التأويلات يجب أن يكون على وعى بسوء التكيف الذى ألمحنا إليه فى بدايـة الدارسـة ، الـذى ينشأ تحت تأثير الفجوة العميقة بين المثال والواقـع ، أو بيـن النموذج المتخيل والنموذج الواقعى للذات . ومن خـلال سوء التكيف سوف تتمحور دلالة الشمس حول حالة خاصة من الضيق المشوب بعدم الرضا عن الواقع المحيط . يؤكد الفهم السابق – أو علـى الأقل يؤدى إلى مشروعيته – الصورة التالية التى جاءت فى قولـه " ومـن يـد تقـبض صدرى " وهى حيث البناء التركيبى تأتى معطوفـة على قوله" من هذه الشمس اللعينة " وهى من حيث الدلالة ترتـبط بالمـنحى ذاتـه من سوء التكيف ، الذى يعانية السارد الفعلى للـنص . وهـذه الجملة وثيقة الارتباط دلالياً بجملة وردت فى المقطع الـرابع ، وهـى " تململ الحزن بصدرى .." وهذه الجملة كانت تشير دلالـياً فـى سـياقها إلى بداية التعرف الأولى على الواقع الممثل فى المديـنة ، وإدراك الفجـوة الشاسـعة بين النموذج المتخيل والواقع ، وكذلـك إدراك الفـرق بيـن التمسك برسالة الشعر التى كانت نموذجاً مقترحاً والواقع الذى يجبر السارد على التخلى عن هذه الرسالة .

المتأمل للمقطع التاسع سوف يلاحظ حالة التغييب التى تضفيها حركة المعنى على الشمس المرتبطة بالمدينة ، فالشمس – بالرغم من الأوصـــاف الملصـــقة بها ، والصور المسدلة عليها – ظلت بعيدة عن الـــتحديد الـــتام ، وكذلـــك الـــيد التى تقبض الصدر ، وكونا معاً إطاراً يتمحور حول سوء التكيف . ولذلك جاءت التساؤلات فى نهاية المقطع عن تحديد كنه هذا الإطار طبيعية ومنطقية ، وكان اللجوء إلى تســـاؤل جديـــد ، معـــناه عدم جدوى الإجابة أو عدم توافقها مع مايعانيه ، تلك الإجابـــة التى تنوعت بين الاسى والضغينة ، ثم جاءت الإجابة الأخيرة مـــن خـــلال جملـــة اســـمية مكونـــه من إن التى تدل على التوكيد ، واســـمـــــــــها وخـــبرها " إنهـــا العـــورة " لكى تضع حداً لكل هذه التساؤلات ، وتعيد المتلقى – ربما بدون وعى – إلى صورة وردت فى بداية المقطع ، وهى " تعرى سوأتى " .

إن الـــربط بيـــن الصورتين ضرورى ؛ لأنه سوف يجعلنا نعيد النظر فى عملية التلقى ، وفى إضفاء جزئية جديدة على علاقة السارد الإشكالية بالمدينة ، التى تشكل منطلقاً من أهم منطلقات شعريته . فهذه العلاقة ، لم تظل – كما وردت فى مقطع سابق – تعبر عن حالة صدام حضـــارى – إن صح هذا التعبير – بين شخص تسكنه قيم وتـــقاليد ، وكيان ممـــلوء بقـــيم وتقاليـــد متباينة ، يكون رد فعله تجاهها رفضها أو التـــبرم بهـــا ، وإنمـــا أصبحت علاقة بين شخص يعاين هذا الكيان الممثل فى المدينة ، ويتداخل معه ولايستطيع الانفصال عنه .

والصـــورة الأخيرة تلفت النظر إلى جزئية ألمحنا إليها قبل ذلك تتجلى فى توظيف حادثة السقوط لآدم وحواء ، والنص الشعرى يوظف هـذه الحادثة – التى كانت لإثم اقترفاه – بطريقة مغايرة ، فالإثم الذى اقـترفه الســارد – كمـا يتجلى من البوح الدلالى للنص – يتمثل فى الاندماج فى المدينة ، فالمدينة – فى رأيه – شئ مدنس بعيد كل البعد عـن الــبراءة الأولـــى ، والطهارة الفطرية التى جبل عليها الإنسان ، والاندمـــاج فى المدينة ينتج – فى التحليل الأخير – إنساناً جديداً أو إنســـاناً يــترك وجهه الأول ، ويتحول تدريجياً – تحت تأثير معطيات الواقــع – إلى إنسان جديد . وهذا الاندماج الذى ينتج شخصية جديدة مغايـــرة للإنسان الأول الفطرى ، يصاحبه – بالضرورة – ابتعاد عن رسالة الشعر .

وإذا قـــارن المـــتلقى بيـــن جزئيات الصورة فى لحظة التعرف الأولى لإدراك الواقع ؛ الممثل فى المدينة ، وبين جزئيات الصورة فى لحظـــة الســـقوط والتحول سوف يقف على شيئين متـــناظرين ، وهما صـــورة القمـــر فى المقطع الرابع (كان القمر ليلتها فى الماء يقطف الزهر) ، وصورة الشمس فى المقطع التاسع (شمسك يامدنيتى ..) ، فالقمـــر بمـــا له من دلالات خاصة – فى بداية التعرف الأولى – يعطى إيحـــاءات خاصة ترتبط بالآمال المطوية المقترحة للتحقيق المرتبطة حـــتما برســـالة الشعر على المستوى الفردى و الجماعى . بينما تأتى صـــورة الشـــمس المرتـــبطة بالمدينة ، لكى تشير إلى التحول الكبير

الـــــذى حـل بصورة السارد من جهة ، ومن جهة أخرى تشير إلى أحســاس الســارد بهــذه المغايرة ، والتى تقترب من وجهة نظره من التدنيس والسقوط .

وإذا كانت حركة المعنى فى المقطع التاسع قد انطلقت لتصوير حالة السقوط الكاملة ، من خلال تصوير العلاقة الإشكالية بين السارد الفعلــى للــنص والمدينة التى تمثل أهم منطلقات شعريته ، فإن حركة المعــنى تنطلق فى المقطع العاشر لتصوير علاقة السارد المتوترة مع المــنطلق الــثانى مــن منطلقات شعريته يتمثل فى المرأة النموذج أو المثال :

ماذا أقول يا أميرتى السجينه
عن عمرى الذى يضيع من يدى
بدون أن أعرف موعد الرجوع
لابد أنك انتحرت ،
أو هرمت فى السراديب الحصينه
وشاخ وجهك الوديع
من أجل ماذا أحمل السيف إذن
يا أيها الحداد خذه ، وأعطنى نصف الثمن

بدايــة يمكن أن نتوقف عند طبيعة الحوار ، الذى يكشف عن ارتــباط عمــيق بين السارد الفعلى للنص صاحب الشعرية ، والأميرة الســجينة ، لأن التســاؤل أو الاستفسار لايساق إلا تجاه شخص يدرك طبــيعة الســارد، وطبــيعة العلاقة بينهما ، وعندما يقرأ المتلقى قول الشاعر فى بداية المقطع العاشر " ماذا أقول ياأميرتى السجينة " سوف ينبــثق إلــى ذهنه الصورة التى وردت فى المقطع الأول الاستهلالى – والمقطع المكرر – والتى تشكلت من خلال قوله " واحمل تماثيل الأميرة السجينة " (٣٥) .

والــترابط المــاثل بيــن الصورتين يمكن أن يفتح أفقاً جديداً للــتلقى ، يرتــبط بطبــيعة هــذه الأمــــــيرة السجينة ، وما تمثله للســارد ، وذلك من خلال إعادة تأمل " تماثيل الأميرة السجينة " فكلمة تماثــيل ترتــبط فى وعى المتلقى بطقوس خاصة للعبادة فى فترة ما ، وحيــن ترتبط هذه الكلمة بالأميرة السجينة سوف تفتح وعى المتلقى إلى تقديس خاص لهذه المرأة أو لهذه المحبوبة . وانطلاقاً من البون الشاسع بين المثير الواقعى لوجود الصورة والصورة التى انتهى إليها البــناء الشــعرى والتى تند عن أى تصور واقعى ، سوف يكون هناك تفسيران لكلمة " السجينة " يتجلى الأول فى اعتبارها دلالة مادية تتصل بالحاجــز الســميك الذى يفصلها عن السارد ، بينما يتجلى الثانى إذا تناولــناها فــى إطار نمو الصورة الشعرية التى تستند إلى الواقع فى انطلاقهــا ، ولكنها لاتبقى على هذا الواقع ، وعلى هذا الأساس تصبح

المرأة المحبوبة امرأة غيـــر واقعية ، وإنما ترتبط صورتها المقدسة بـــرؤية السارد وإحساسه بها ، وهنا سوف تصبح دلالة كلمة السجينة غـــير مرتبطة بحاجز سميك ، وإنما ترتبط بالسارد الذى يحمل تماثيلها ويســـكنها داخلـــه ، ويســـجنها لكـــى يرتد إليها فى لحظات الضعف والانكسار أمام النقيض الأخر فيتدثر بها .

والســـارد فـــى ذلـــك المقطع الشعرى لايتوجه بالتساؤل إلى الأمـــيرة الســـجينة (٣٦) ، والتى تشكل أفق انتظار بالنسبة له ، لكى يـــتلقى إجابـــة مـــنها ، وإنمـــا لتقديم سرد تقريرى لتجربة تمثل أهم مـــنطلقات شعريته . فهذه المحبوبة بتماثيلها – التى تخرق كل تصور مـــنطقى لأى أمرأة – تشكل نموذجاً ، أو أملاً يحاول السارد تحقيقه . ويفصـــح الســـرد التقريرى عن تجربة ممتدة داخلياً بالرغم من غياب ركـــن أساســـى من أركانها ، يتمثل فى هذه المرأة ، ولكن هذا الغياب المادى يرافقه حضور قوى يتمثل فى التماثيل المصنوعة داخلياً ، وفى أفـــق الانتظار النامى فى النص ، بالرغم من عدم معرفة السارد موعد الرجوع .

ومن عدم المعرفة يبدأ خيال السارد فى ولوج خيارات عديدة ، يختار منها خيارين يتمثلان فى قوله " لابد أنك انتحرت – أو هرمت فى السراديب الحصينة " وسوف يلفت نظر المتلقى تكرار التـــاء فى كلمتى (انتحرت – هرمت) وسوف يدرك أن هناك قيمة فنية تتجلى من خلال هـــذا الـــتكرار ، تـــنطلق مـــن التشابه الذى يفضى إلى تكامل دلالى ،

فالـــنهاية الحتمية لكل توجه من التوجهين السابقين نهاية سلبية تتمثل فى الانتحار أو الهرم ، ومن ثمّ فقد جاء التكرار الجناسى متساوقاً مع هذه الدلالة النامية فى النص. ولايقف التمدد الدلالى عند ذلك الحد ، بل يمتد ليشمل جزئية أخرى مرتبطة بالسبيل الثانية من خلال العطف فى قولــه " وشـــاخ وجهك الوديع " المعطوفه على قوله " أو هرمت فى الســـراديب الحصينة " ومشيب الوجه سوف يؤدى الى تهشيم أو تغيير الصـــورة المعرفـــية الأولـــى والمرصـــودة للنموذج / أو للمرأة / أو للتمثال .

والمـــتأمل لهذا " المقطع العاشر " من السطر الأول الى السطر الســـادس ، ســـيدرك أنــــه يتكون من جملة واحدة ، تمددت من خلال وســـائل الربط المعروفة فى اللغة العربية ، وكونت إطاراً عاماً لمنطلق مـــن أهم منطلقات الشعرية لدى أحمد عبد المعطى حجازى . تتمثل فى انحـــنائه المســـتمر تجـــاه محبوبة لايتاح الاتصال بها واقعياً . وتأتى مســـارات الخـــيال المقـــترحة مـــن السارد والناتجة عن عدم المعرفة المستمر ، لتسفر عن وجوه مختلفة ومتشابهه للنهاية المغايرة لصورة النموذج المختزن والمرسوم فى الذهن ، والذى يتم الاتصال به فى كل محاولة من محاولات الارتداد إلى هذا النموذج .

إن الـــنهاية المغايـــرة لصـــورة الـــنموذج المختزن فى ذهن الســـارد ، والـــتى تمـــت فى دربين لايختلفان فى النهاية الحتمية لكل درب ، تفصح عن فشل ما ، يتجلى هذا الفشل من خلال تهشيم صورة

الـنموذج تحـت تأثـير أصابع الزمن ، أو الانتحار الذى يقضى على الصـورة كلـياً ، فضلاً عن ثباتها فى إطار وجه وديع ، ربما كـان السبب الأساسى فى وجود المعرفة التهويمية التى أشرنا إليها سالفاً فى تـناول المقطـع الأول . ويتجلى الفشل – كذلك – من خلال تحول فى إطـار انـتظار الرجوع ، فالمتلقى – من خلال تأمل نهاية المقترحات الخيالـية للسـارد ، والتى تفصح عن تهشيم أو عدم ثبات الصورة الأولـى لهـذه المرأة – يدرك أن هناك سأماً يلم بالسارد ، يتعلق بأفق الانتظار الذى شكلته هذه المرأة .

وإذا تأملـنا القافية فى هذا المقطع نجد أن الشاعر كرر قافيين مختلفتيـن ، رغم اختلاف عدد التفعيلات فى كل سطر ، فجاءت القافية فـى (السـجينة – الحصـينة) لترسـم ملامح الحجاب المادى – أو المعـرفى – بيـن السـارد والمحبوبة ، وجاءت الأخرى " الرجوع – الوديـع " لرسم انحناء الشاعر إلى ذاته أولاً ، ثم إلى المحبوبة ثانياً ، وتؤدى القافية الأولى بجرسها الصوتى حالة شبيهه بالنهنهة المشوبه بالأسـى الصـامت المسـتكين ، وترسـم مـن خـلال شكلها الكتابى على الورق دائرة دلالية ترتبط بالقهر والاندحار أمام واقع لايستطيع له دفعاً ، من خلال صورة التاء المربوطة الشبيهة بالمشنقة ، يقول حازم شحاته – فى تعليقه على قصيدة لأمل دنقل – " فليس من المتصور أن يـتعمد الشاعر أن تأتى معظم القوافى منتهية بحرف التاء المربوطة ، والتى تراها العين فى كلّ مرة أشبه بالمشنقة المعقودة " (٣٧) .

أما القافية الثانية (الرجوع – الوديع) فنجد أن صوتى الواو والعيــن يكــون دمجهمــا معــاً صوتاً شبيهاً بالبكاء الصامت . ودلالة اســتخدام القافــية فى المقطع السابق تتساوق مع الدلالة الخاصة بهذا المقطــع ، فالقافية ترسم حالة خاصة من الحزن الصامت والاندحار ، أمام واقع يقف أمامه السارد عاجزاً عن تغييره . وهذا التوظيف الجديد للقافــية أوجــد لها – فوق وظيفتها الموسيقية أو الإيقاعية – وظيفة هارمونية تشارك فى إنتاج الدلالة ، ومن ثمّ إنتاج الشعرية ، " فالقافية أصبحت فى الشعر الحر تختلف عن القافية فى القصيدة العمودية ؛ فإذا كانــت القافية فى القصيدة العمودية كاشفة عن الوحدة داخل التنوع ، فــإن القافــية فــى القصــيدة الحرة أصبحت كاشفة عن التنوع داخل الوحدة " (٣٨) .

أشرنا – سالفاً – فى نهاية تناولنا للمقطع التاسع إلى أن دلالة هــذا المقطــع تتمحور حول تصوير سوء التكيف بين السارد والواقع المعــيش الممــثل فــى المدينة ، التى تمثل منطلقاً مهماً من منطلقات شــعريته . وفــى هذا المقطع – العاشر – نجد حركة المعنى تتجه إلى تصــوير مــنطلق جديد من منطلقات شعرية الشاعر ، تتمثل فى سلطة الــنموذج ، الذى يختزن الشاعر من خلاله تماثيل محبوبة غير عادية ولكن هذا التوجه – أيضا – أفضى من خلال إطاره الواقعى الذى يفصح عن عدم وجود أى معرفة ، أو وجود معرفة تهويمية ناقصة من خلال

الاتكـــاء علـــى الوجه الوديع ، ومن خلال مسارب إطاره الخيالى التى عددها السارد ، إلى فشل أيضاً فى ذلك التوجه .

إن التركــيز علـــى الفشـــل فـــى المحـــور المـــثالى للسارد ، والـــذى يـــتجلى من خلاله فشله فى الوصول إلى نموذجه العاطفى من جهـــة (٣٩) ، ومـــن جهـــة أخرى يؤدى إلى عدم ثبات الصورة بفعل الزمـــن ، يجـــب أن يكون واضحاً تمام الوضوح ، لكى يتقبل المتلقى الثورة الظاهرية على سيف الشعر . فهذه الثورة جاءت نتـــيجة للفشل الذى يشكل جفافاً للحظة الحاضرة . وهذه الثورة تأتى من خلال قوله " مـــن أجـــل ماذا أحمل السيف إذن ؟ يأيها الحداد خذه وأعطنى نصف الثمـــن " وتتشـــكل هذه الثورة من خلال استفهام يحمل فى طياته عدم جـــدوى القـــتال والمجاهدة ، ويشكل هذا الاستئناف جملة جديدة ، بعد الجملـــة التى شكلت الفشل فى الاتجاه المثالى إلى المرأة ، فالسارد – بعـــد إحساســـه بالفشل فى المجال المثالى – يثور على سيف الشعر ، ويطلب من الحداد أن يأخذه ويعطيه نصف الثمن .

وهـــذه المقايضـــة – بالـــرغم من كونها ليست فى استطاعة الســـارد – تشير إلى تغير ملموس أصاب السيف نتيجة لهذا الجهاد / الشـــعر ، الذى يشير إلى علاقات متوترة مع منطلقات الشعرية الممثلة فـــى المديـــنة ، والـــتى أسميناها العلاقة المتوترة بين الســـــــــارد والمديـــنة ، وفـــى المـــرأة / النموذج التى تشكل تمثالاً للسارد . وهذا التغيـــير – إن أصـــاب الســـيف نتيجة الجهاد على حدّ تعبير السارد –

يصيب صاحب السيف أيضاً ، أو صاحب الشعرية ، مما يشير إلى تغيير فـــى الشعرية الحالية التى يقدمها الشاعر ، نتيجة الفعل والانفعال مع المنطلقات الجديدة .

مـــن خـــلال هـــذا التغيير ، الذى لاتشير إليه حركة المعنى فى المقطع العاشر ، إلاّ من خلال الثورة الظاهرية على السيف الذى يمثل الشـــعرية ، تتجه حركة المعنى اتجاهاً جديداً ، ولكنه وثيق الصلة بهذا التغـــير ، فحركة المعنى ترتد لتصوير الصورة الأولى لهذه الشعرية ، ولتصـــوير الصورة الأولى لهذا السارد الذى يمثل الشعرية ، من خلال تصـــوير السيف فى بدايته الأولى أو تكوينه البدائى ، قبل معركة الفعل والانفعـــال ، مـــع المـــنطلقات الجديـــدة الممـــثلة فى المدينة والمرأة المحـــبوبة ، وهما – أى المدينة والمرأة المحبوبة –يشكلان إطاراً من المعـــرفة أو الـــتجربة التى تترك آثارها على السيف ، وأخاديدها فى صفحة الوجه ، يتجلى ذلك من خلال المقطع الحادى عشر :

كان على الفطره
يبكى بغمده على الحق المضاع
حتى إذا جردته تجهم التماعه ،
واربدت النظره
وشد .. منزوع القناع
وانقض .. موتور الذراع

محتدم الشفرة
حتى إذا شاهدنى
أفرّ ذلك المساء خائفاً من شبحى
أصيب بالحسره
أنكرنى .. فلم يعد يسمعنى ، ولم يعد يصحبنى
وليلة فليلة .. رث الشعار الملكى فوق نصله
وضاع
وهاهو الآن يذوب قطرة .. قطره
يصبح سكينا للص ، أو دليلاً فى مداخل المدن .

نود أولاً – قبل بداية تناول المقطع الحادى عشر –أن نشير إلى أن الحديث عن السيف أو الشعرية التى يمثلها هذا السيف حديث لاينفصل عن السارد صاحب الشعرية ؛ لأن الشعرية ترتبط بالشاعر ارتباطاً وثيقاً ، فهو المصدر الذى صدرت عنه . ونود – أيضاً – أن نشير إلى أن الشعرية فى حالة انفتاح دائم للتغير من صورة إلى صورة ، وهذا التغير لاينطبق فقط على شعرية المذهب أو الاتجاه الأدبى الذى يتشكل من خلال سمات فنية عديدة ، قد تكون متجاوبة أو متباينة مع شكل سابق للشعرية ، أو شكل لاحق لها ، وإنما يمتد ليشمل صورة الشعرية للشاعر الواحد ، لأن شعرية الشاعر – تحت

تاثــير عوامــل عديدة قد تكوّن سياسية أو اجتماعية أو ثقافية ، التى تكــون لحظة حضارية ما – تتحول من صورة إلى صورة ، قد تتباين مع الصورة السابقة بالسلب أو الإيجاب .

إذن حيــن نقــول أن حركة المعنى فى المقطع الحادى عشر ، تــنطلق – فى البداية على الأقل – من خلال البناء التركيبى ، لتقدم لنا صورة للشعرية البدائية لدى السارد ، فإن هذا التقرير الأولى يحمل فى طياته أن هذه الصورة لم تستمر على طول الخط بالضرورة؛ لأنها فى حالة صيرورة مستمرة .

تــبدأ ملامــح الصورة من خلال الجملة التقريرية " كان على الفطــرة " ، وهــذه الجملــة – بالرغم من بساطتها التركيبية – تعطى دلالاتهــا فى إطار مستويات عديدة ، منها مايتصل بالمثالية ، والإيمان بالخــير ، والــبعد عن الشر ، بل والنفور من مجرد ذكره ، ومنها – أيضاً – مايرتبط ببساطة النظرة إلى الأشياء ، بالإضافة إلى أن النظرة المثالــية – نتــيجة لــتجارب صــاحبها المحدودة – تظلّ مشدودة إلى خيطيــن ، أحدهمــا ايجــابى ينبع من الخير ، والآخر سلبى ينبع من الشــر ، ووجــود هذين الخيطين على نحو بالغ الدلالة والوضوح ، قد يدفــع إلــى عدم وجود المتشابه بينهما . ولكن حركة المعنى فى ذلك الإطــار لاتقــف عند حدود تصوير النظرة المثالية التى تنفر من الشر وتــتقرب إلــى الخــير ، وإنما تمتد لكى تكون ذات أثر فعال فى حدود تجربــتها المحــدودة ، من خلال جملة الصفة " يبكى بغمده على الحق

المضـــاع " (٤٠) وحين نتأمل الجملة سنجد أنها تؤدى دورها فى إطار رســم صورة المشاركة للسيف / الشعرية فى الوقع المحيط ، والبداية تــتجلى مــن خــلال الفعل " يبكى " الذى يؤدى دوره الدلالى من خلال المشــاركة الخاصــة ، التى لا نلمح من خلالها إلاّ الأسى أو المشاركة الخارجية التى تقف عند حدود المراقبة دون التورط فى دخول المعركة الحياتية بكل توهجها وتوترها .

وتــبرق جزئــية أخرى فى الإطار ذاته، الذى يمثل المشاركة الصامتة بالأسى دون أن تتخطى حدود ذلك إلى الفعل ، تتمثل فى قوله " بغمده " لكى تفصح عن أن المشاركة داخلية ، لاتواجه الواقع المحيط بشــكل مباشــر ، وإنمــا من خلال الغمد ، الذى يصبح فى هذه الحالة حاجزاً فاصلاً بين الواقع والسيف – الذى يحمل قدرة على تغيير الواقع فــى دلالتة الأولى – أو بين الواقع والشعرية البدائية المتدثرة بغطائها مــن خلال مفاهيمها المحدودة والمحددة فى الوقت ذاته عن الأشياء ، والــتى تكتفى بإعلان موقفها من خلال توجه سلبى ، يتمثل فى البكاء على الحق المضيع .

إن الســطرين – الأول والــثانى – فــى هذا المقطع يرسمان الصــورة الأولــى للسيف أو للشعرية ؛ ولكن هذه الصورة لايتاح لها الاســتمرار ؛ لأنهــا – فى حقيقة الأمر – تفصح عن صورة الموجود الحــى الذى يشرف على الموت ، فالسيف فى كهف الغمد يعتبر ميتا . ومــن هذا المنطلق تبدأ حركة المعنى بعد ذلك فى الإفصاح عن توجه

جديـــد يتمـــثل فى نزال الواقع إن صح هذا التعبير ، فالذات الإنسانية لاتفلـــح – حتى وإن حاولت – أن تكون بمنأى عن الارتباط – ومن ثم الصـــدام – بهذا الواقع ، الذى يباين من وجهة نظرها المفاهيم الأولى للمثال ، والمفاهيم الأولى للخير.

تـــبدأ صورة هذا الترابط فى التشكل من بداية السطر الثالث ، فـــى ذلـــك المقطـــع من خلال قوله " حتى إذا جردته تجهم التماعه – واربـــدت الـــنظرة – وشـــد منزوع القناع – وانقض موتور الذراع – محـــتدم الشـــفرة " والمـــتأمل لهذه السطور الشعرية التى تكوّن – فى الأســـاس – جملة شرطية ، سيقف – أولاً – على شئ يختص بالبناء الشعرى ودلالته ، فجملة فعل الشرط جملة صغيرة من الناحية البنائية ، وجملة الجواب تتمدد إلى مساحة تركيبية واسعة من خلال استخدام واو العطـــف . وهذا التباين يؤدى دوره فى الإفصاح عن نتيجة جملة فعل الشـــرط ، وهـــذه النتيجة تتخذ مسارب عديدة فى التأثير فى السيف / الشـــعرية ، الناتج ، – بالضرورة – عن التأثير فى السارد منتج هذه الشعرية .

إنـــنا إذا تأملـــنا الـــبوح الدلالى المتجلى من البنية الشرطية ، فســـنجد فى البداية كلمة " جردته " وهى توحى بالخروج من نسق ما إلى نسق جديد ، يتعلق بالسيف ، فالسيف فى النسق الاول "داخل الغمد " يعـــيش فـــى إطـــار معـــزول عن الواقع الخارجى ، يجعله فى موقف المراقب ، بل ينعم – من خلال هذه المراقبة – بحالة سلام لايقلقها إلاّ

عـدم توافقه – من خلال مفاهيمه – مع الواقع المعيش . بينما سوف يتـبدى النسق الجديد ، بعد فعل التجريد ،ومن هنا تبدأ المواجهة بين ذلـك السـيف المعـزول عن إدراك أى توتر حياتى معيش ، ماثل فى الواقع بكل تناقضاته .

إن الإلماح الى طبيعة السيف / الشعرية قبل الدخول إلى مرحلة الفعـل أو المشـاركة ضرورى ، وذلك حتى يتم إدراك التغييرات التى سـوف تؤثـر تأثـيراً بالغـاً فى هذا السيف ، وحتى يتم – أيضا كما سـيتجلى بعد ذلك – إدراك حجم الثورة التى سوف يحملها هذا السيف على الواقع المعيش . وقد أشرنا – سالفاً – إلى تكوين هذا السيف أو إلى تكوين هذه الشعرية البدائية ، فهى – فى الأساس – شعرية مثالية تدرك الخير وتنشده ، وتدرك الشروتفرق منه ، وليست هناك مساحات متشابهة أو رمادية تخلط هذه المفاهيم .

فالتحديد الصارم للأشياء – والذى يفصح عن تجربة معرفية أو إدراكية مبتورة – يؤثر تأثيراً مباشراً فى رد الفعل تجاه التجريد ، الذى وضـع السـيف – وكذلك الشعرية وصاحبها – فى إطار تصادمى مع معطيات الواقع . يتجلى ذلك حين نتأمل الجمل التى جاءت مكوّنه جملة جواب الشرط ، وسيسفر هذا التأمل بداية عن وجود الفعل فى أول كل جملـة (تجهـم – اربدت – شد – انقض) ، وسيسفر – كذلك – عن وجـود الحـال فـى (مـنزوع – موتور – محتدم) . ووجود الأفعال والأحـوال يـؤدى إلى إضفاء نوع من الحركة فى توجه السارد ورد

فعله ، وإلى إضفاء نوع من الشمولية أو الجيشان الرافض لكل مناحى هذا الواقع .

فــإذا أضــفنا إلى ماسبق من حديث يتناول الجانب الشكلى أو البـناء لفعــل النزال ، ودلالة ذلك على التباين الواضح بين الفعل ورد الفعل ، وكذلك حديثنا عن دلالات ورود الأفعال والأحوال ، ودورها فى بـناء إطـار دلالى أو نسق يتجلى منه حالة الاستنفار الخاصة بالسارد والسـيف والشعرية ، حديثاً يتناول الدلالة الأولية للكلمات الواردة فى ذلـك الجزء سوف تبدأ الصورة فى التشكل النهائى . يتجلى ذلك حين نـدرك أن رد الفعـل أو نتيجة ذلك النزال أثرت تأثيراً قوياً على لمعة السـيف – الـتى تشـير إلى اختزان لم يستخدم قبل ذلك ، وإلى حياة مراقـبة هامشية تأخذ الواقع من أيسر جوانبه – من خلال التجهم ، الذى يشير إلى استقبال ذلك الواقع بوجه كريه ، وتبدأ الدلالة فى النمو فـى ذلك الإطار من خلال قوله " واربدت النظرة " وهذه الجملة تشير إلـى دلالــة مهمــة تتصل بالثابت والمتغير لحظة المرور بالتجربة ، فالسيف – أو السارد أو الشعرية – قبل النزال كان له ثوابت لامتشابه بينها ،ولكن هذه التجربة أدت إلى وجود الشك فى قيمة هذه الثوابت ، ومن ثمّ يأتى قوله (واربدت النظرة) ، لكى يشير إلى تغير فى حقيقة إبصار الأشياء، وأن البياض الناصع فى مذهبه قد يخالطه السواد .

إن السـطرين الثالـث والـرابع يعبران عن مرحلة ما فى هذا الـنزاع أو فى هذا الصراع ، تتمثل فى عنصر المفاجأة أو الإدهاش ،

التى نتجت عن معانقة هول هذا الواقع بمفاهيمه المتباينة عن مفاهيم السارد ، ومن ثم فالسارد – من خلال دلالة هذين السطرين – يقف فى مــرحلة الأعــراف بيــن مــاض يعبر عن تشكيله شخصاً مراقباً لهذا الواقــع ، دون أن يجشــم نفســه عناء الدخول إليه ، وبين أفق جديد مغايــر محمل بمفاهيم ليس بينها حدود مائزة ، وإنما تختلط فيما بينها مشكلة وعياً مغايراً لوعى السارد .

وقد أشرنا – قبل ذلك – إلى أن الذات الإنسانية ، لاتستطيع – وإن أرادت – أن تــتخلى عــن الانغماس فى هذا الواقع تخلياً نهائياً ، حــتى لــو كــان هذا الواقع معتماً وقابضاً ، لأن الواقع – بالرغم من صعوبته – يفتح أفقــا للسارد لمحاولة تغيير هذا الواقع ، أو – على الأقــل – التأثــير فــيه حــتى تقترب صورته من مفاهيمه الخاصة والمحــددة ، كمــا أن الواقع يفتح للسارد أفقاً للانتظار أو الترقب فى مســارب عديــدة ، ولهذا جاءت حركة المعنى منحازة لاختيار النزال بالــرغم من خطورة هذا المنحى وصعوبته ، وبالرغم من فقد السارد – نتــيجة لاختياره – الموت الانعزالى . يتجلى ذلك حين نتأمل قوله " وشــدّ مــنزوع القناع – وانقـــض موتور الذراع – محتدم الشفرة) فــيظهر البــناء للمجهــول فى " شد " ، لكى يرشد للفهم الذى أوردناه ســالفاً ، المعــبر عن صعوبة الانعزال عن الواقع ، ويأتى الحال فى " مــنزوع القــناع " ليعبر عن سفور واستعداد يقتلان تردده فى مرحلة الوقــوف علــى الأعــراف أو الرجوع إلى حالته الأولى ، ولم تبق إلاّ

المواجهة والانقضاض ، ويأتى التشديد على الضـــــاد فى " انقضَّ " ليعــبر عــن الإصـــرار القــوى فى هذه المواجهة ، ويأتى الحال فى (موتور) ليدل على استعداد خاص من خلال توتر العصب الذى يؤدى إلى انتفاخ عروق الذراع واحمرارها ، ويدل هذا الاحمرار على استعداد خـــاص لهــذه المواجهـــة ، وتأتى الحال الأخيرة " محتدم " لكى تكمل عناصر المشهد الصورى للإيحاء بأسلحة المواجهة بينه وبين الواقع .

إن الـــتأمل فى التشابه الصيغى (منزوع – موتور – محتدم) سوف يؤدى إلى الإحساس بدلالة مولدة تتجاوب مع الدلالة النامية فى النص ، والمتجاوبة مع حركة المعنى ؛ لأن التشابه الصيغى يؤدى إلى تشـــكيل نسق دلالى خاص للاستعداد ، فى مواجهة هذا الواقع ، وهذا الاستعداد يأخذ زوايا مختلفة ، منها مايرتبط بالشجاعة والظهور للقرين فـــى لحظة المواجهة ، والسفور فى" منزوع القناع " ، ومنها مايتصل بالاســـتعداد الجسدى – المرتبط حتماً بالاستعداد النفسى – فى " موتور الذراع " ومنها – ايضاً – مايتصل بالاستعداد فيما يخص آلة المواجهة فى " محـــتدم الشفره " .

وإذا حـــاول المتلقى أن يتأمل الصور الواردة فى ذلك المقطع ، سيجد أن الصور المأدمة لاتقف عند حدود السيف ،وإنما تمتد – تحت تأثير التجسيد– إلى إعطاء السيف بعض الصفات الإنسانية والجسمية الخاصـــة بالإنســـان . ولكن هذا التداخل لايرتبط بالتجسيد بقدرارتباطه بالـــتداخل الفكـــرى المتلاحم بين انماط عديدة متمثلة فى السيف الذى

يمـــثل الإطـــار الرمـــزى الـــنموذجى للشعرية وللشاعر صاحب هذه الشعرية .

إن النزال أو المواجهة التى عرضنا لها فى بدايـــة المقطع بين الســـيف الـــذى يمـــثل الشعرية ، والواقع بمفاهيمه الجديدة على هذا الســـارد ، نـــزال تكونـــت صـــورته مـــن خلال التمدد التركيبى للجمل الجزئـــية ، والـــتى كونـــت فـــى النهاية جملة شعرية طويلة ممتدة . والصـــورة المرســـومة لهذه المواجهة صورة تعبر عن احتشاد تام ، واســـتعداد خـــاص ، تجلـــى من خلال الوقوف عند البنيات الصغرى ، للأجـــزاء السابقة من ذلك المقطع . واستحضار هذا المنحى الذى يعبر عـــن اســـتعـــداد خاص ، واستنفار خاص ضرورى حتى يمكن إدراك المفارقـــة الحـــادة بين ذلك الاستنفار وذلك الاستعداد ، وبين النتيجة ، التى سوف تتجلى فى السطور الشعرية التالية .

ولكـــن قبل الدخول إلى هذه النتيجة يجب أن نشير إلى أن هذا الصـــراع الـــذى تحدثنا عنه بين السيف الـــــذى يمثل الصورة الأولى للشـــعرية – والمرتبط حتماً برسالة الشعر – وبين الواقع يحمل – فى الوقـــت ذاتـــه – صراعاً بين مفاهيم وتقاليد محددة تحديداً صارماً مما يجعلهـــا تمثل نوعاً من المثالية ، ومفاهيم تخضع لسلطة الواقع ، ولا تخضـــع للمثال ، ومن ثمّ تتغير بحسب طبيعة هذا الواقع ، حيث تذوب الفواصل والحدود بين هذه الأشياء وتتداخل . ويجب أن نشير – أيضاً – إلـــى أن توجـــه السارد ودخوله حلبة الصراع والمشاركة ،ليس من

قبــيل المشاركة فقط ، وإنما كان هذا الدخول إلى الواقع بتوتره ، وإلى الحــياة بكــل توهجهــا، دخــولاً طامحاً إلى تغيير الواقع ، حتى يكون مــتوافقاً مــع مفاهــيمه المثالية، التى ألمحنا إليها سابقاً ، وعلى هذا الأساس كان الاستعداد غير الطبيعى والمستنفر لجلب النصر على ذلك الواقع فهل تحقق النصر للسارد ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة أو يسيرة ؛ لأن النص الشعرى فى إعلان نتيجة ذلك الصراع – نظراً لطبيعته الخاصة ، التى لا تهــتم كثيراً بالإجابات المحددة ، فضلاً عن عدم قدرة السارد نفسه علــى حسم نتيجة ذلك الصراع – نص لا يقدم الإجابة بشكل مباشر ، وإنما يقدمها من خلال الإلحاح على صور معينة تعطى تصوراً للإجابة عن نتيجة ذلك الصراع . والنتيجة تبدأ بالدخول إلى مجرى النص من خــلال قــول الشــاعر " حتى إذا شاهدنى – أفر ذلك المساء خائفاً من شبحى – أصيب بالحسرة " وسيجد المتأمل لهذه السطور ، أن التركيب – أيضاً – يعتمد على الأسلوب الشرطى ، وسيجد ذلك التباين الواضح بيــن الــتمدد التركيــبى لجملــة الشرط ، والتمدد التركيبى لجملــــة جوابــه ، فــإذا كانت جملة الشرط تتكون من سطرين شعريين ، فإن جملة الجواب تمتد إلى ستة سطور شعرية أو تمتد حتى نهاية المقطع من خلال الوسائل المعهودة فى اللغة العربية للتمدد التركيبى .

وتفصح جملة الشرط عن بداية توجه جديد أو مرحلة جديدة ، فإذا كان السطران الأول والثانى يعبران عن الشعرية فى شكلها البدائى

وتوجهها ، أو يعبران عن حالة معرفية للسارد تقنع بالمتاح والمحدد ، دون الدخول إلى مناخ جديدة ، وإذا كانت السطور الشعرية من السطر الثالـــث إلى السطر السابع ، تعبر عن مرحلة الصراع أو الانغماس فى الواقـــع ، فإن السطور الشعرية من السطر الثامن إلى السطر الخامس عشر تعبر عن مرحلة جديدة تتمثل فى نتيجة ذلك الصراع .

وحين يتأمل المتلقى التركيب الشعرى " حتى إذا شاهدنى – أفر ذلك المساء خائفاً من شبحى – أصيب بالحسرة " يشعر أن هناك صورة بـــدأت فـــى التشـــكل من خلال قوله " إذا شاهدنى " .. لأن المشاهدة المقدمـــة من السيف الرامز للشعرية إلى السارد صاحب الشعرية ، لا تعـــد مشــــاهدة إلاّ إذا حملت بوادر التغيير فى ملامح الصورة الجديدة للســـــارد ، وتأتى ملامح المغايرة من خلال فرار السارد خائفاً من الظلّ الـــذى يمثله ، هذا الظلّ الذى رأينا صورته الأولى الثائرة على الواقع الممثل فى المدينة فى المقطع الرابع ، من خلال قوله " ثمّ رأيته أمامى واقفـــاً يبكىعلى مرمى حجر – مستنداً برأسه للخلف ، ماسحاً جبينه – مكللاً بالشوك ؛ باسطاً يمينه – وقال لى هذا طريقى ، فلنواصل السفر – ولا نقيم فى مدينة " .

فـــإذا استحضرَنا الدلالة المعجمية الأولى لفعل الفرار ، وكذلك الخـــوف مـــن الشبح أو الظل ، الذى يمـــثل الصورة الجديدة للسارد ، والـــتى تبايـــن الملامح البدائية الأولى له ، التى أبرق عنها النص فى بداية المقطع ، سندرك أن هناك صورة جديدة للسارد تولدت تحت تأثير

الفعـل والانفعال مع الواقع ، وأن الصورة غدت جديدة على السارد ، وعلـى السـيف الذى يمثل الشعريـة البدائية ، يتجلى ذلك من خلال فراره من صورة ظله على الأرض ؛ لأنها حملت تقاسيم جديدة ، ولذلك جـاءت جملـة الجواب فى صورتها الأولى منبئة عن إحساس خاص بالحسرة التى أصابت السيف ، حين أحس بذلك التغيير .

وقـبل أن نعرض للصور الأخرى التى جاءت من خلال جواب الشرط ، والتى تحمل نتيجة الصراع ، ونتيجة التغير الحادث فى صورة السـارد ، يمكـن أن نشـير إلى جزئية مهمة تتعلق بالصورة الجديدة المـتولدة ، وتتلخص فى كون الذات الإنسانية فى معرض دائم للتغير نتـيجة للوعى الذى يتراكم بالتدريج والناتج عن الانغماس فى تجارب جديـدة ، ويقـاس مقـدار التغير بطبيعة أو بدرجة الانغماس فى هذه الـتجربة الجديدة . وتأخذ نتيجة هذا الانغماس أشكالاً عديدة ؛ منها ما يشـبه الندوب فى صفحة الوجه الإنسانى ، مسفرة عن تأثر جزئى لا يلغى التركيب الأولى البدائى ، وإنما يتفاعل معها لكى يكوّن تكيفاً جزئياً لا يرقى إلى القناعة التامة ، وهذه الحالة تسمى الانغماس الواعى ، وفيها لا تفقد الذات الإنسانية الكثير من ثوابتها ، ومنها – أيضاً – ما يشبه الانسحاق تحت نير التجربة بحيث تغدو الصورة الجديدة المولدة للذات الإنسانية متباينة مع الصورة البدائية الأولى أو الفطرية .

وعلى هذا الأساس يمكن فهم طبيعة تأثر السارد بهذه التجربة الجديدة ، أو هذا الانغماس فى وهج الواقع ، فعند استحضار الفرار من

ظل السارد على الأرض ، وإصابة السيف – الممثل الرامز للشعرية – بالحسرة سوف تتجلى الصورة الأولى لهذا الانغماس فى الواقع ، والصورة الأولى لنتيجته . ولا تقف حدود حركة المعنى عند حد الخوف من الصورة الجديدة المولدة ، وإنما تنمو تدريجياً ، وتأخذ صورة الإنكار من خلال قوله " أنكرنى ... فلم يعد يسمعنى ... ولم يعد يصحبنى " وهذا السطر يشير إلى مدى خاص فى العلاقة بين السارد والسيف أو بين السارد والشعرية البدائية الفطرية ، وهذا المدى وثيق الصلة بنتيجة الفعل ز الانفعال ، لأنه يحمل – فوق فعل الفرار والإحساس بالحسرة – فعل الإنكار ، الذى يشير إلى عدم المعرفة أو الشك فى المعرفة ، الناتج عن البون الشاسع بين الصورة البدائية والصورة المولدة الجديدة . وتنمو – تحت تأثير فعل الإنكار – بنيات صورية منطلقة منه من جهة ، ومتجاوبة معه من جهة أخرى ، يتجلى ذلك من خلال عدم الاستماع ورفض الصحبة . وهاتان الصورتان تشكلان منحى دلالياً مع فعل الإنكار ، فالسيف – الذى يمثل الشعرية البدائية فى صورتها الأولى المقدسة قبل فعل التدنيس بالاندماج فى الواقع الحضارى الممثل فى المدينة – هاله ذلك التغير المفضى إلى شكل جديد فى صورة السارد ، ومن ثمَ يأتى عدم الاستماع ، لكى يفصح عن توجه جديد لهذا السيف أو لهذه الشعرية ، يتمثل فى عدم الإسعاف عند المطلب – بوصفه دلالة أولية – ويأتى

رفض الاستمرار فى الصحبة نتيجة عن عدم السماع أو عدم الانصياع للسارد .

إن الحديث عن إنكار ما ، بين صورة الشعرية القديمة البدائية وصورة السارد ، حديث يمكن أن نعده نواة معجمية لبناء دلالات أخرى علـيها ، ترتـبط بالمراحل الشعرية ، وتطورها لدى الشاعر الواحد ، فإنكار الشعرية البدائية لصورة السارد الوليدة ، نتيجة للفعل والانفعال إنكار لها أيضاً ، بل –فوق ذلك – يحمل هذا الإنكار شهادة بعدم توافقها مـع اللحظة الجديدة ؛ لأن الشعرية لا تولد من العدم ، وإنما تولد من خـلال الشاعر ، الذى لا يستطيع أن يعيش فى عزلة تامة ، وإنما فى حالـة انفـتاح دائم للمؤثرات السياسية والاجتماعية والثقافية ، والتى تشـكل مجتمعة سياقاً حضارياً ، يؤثر فى ولادة شعرية لها سمات فنية خاصة .

ومـن هـذا المـنطلق الـذى يثبت أن الإنكار الموجـه من الشـعرية البدائـية ، إلى صورة السارد الجديدة إنكار لها وإثبات لعدم جدواهـا ، تبدأ حركة المعنى فى البناء تدريجياً لصور جديدة ، منطلقة مـن الخـلاف الظاهـرى – الـذى يمكن أن أسميه تطوراً طبيعياً – بيـن السـارد والشعرية البدائية ، والمتمثل فى عدم الانصياع ورفض الصـحبة ، ومـنطلقة – أيضاً – من التكرار اليومى لهذا الفعل ، إلى إثـبات حقـيقة جديـدة ، تتمثل فى كون هذه الشعرية الأولى أصبحت ماضـياً ، وأن ملامحها قد شوّهت تدريجياً ، وبدأت ملامح جديدة فى

التشـــكل والوجـــود ، على أنقاض الشعرية القديمة ، بغض النظر عن توافق السارد معها ، الذى ما زال يشعر بحنين إلى الشعرية القديمة ، وبغض النظر عن توافق الجمهور – أيضاً – مع هذه الشعرية . يتجلى ذلـــك حيـــن يتأمل المتلقى قول الشاعر " وليلة فلـــيلة .. رث الشعار الملكـــى فـــوق نصـــله وضـــاع " ويأتى هذا السطر الشعرى ليثبت لنا مشـــروعية الـــتوجه الـــذى أشرنا إليه سالفاً ، من دلالة السيف على الشعرية بوجه عام من جهة أولى ، ولكى يثبت لنا من جهة ثانية بداية الـــنهاية للشـــعرية البدائية ، من خلال الفعل " رث " والمرتبط بالشعار الملكـــى الممنوح للسارد من بداية النص ، ومن خلال الضياع المرتبط بالشـــعار . وهـــنا يجب أن نشير إلى أن ضياع الشعار الملكى لا يؤثر بالضـــرورة على وجود السيف ، ومن ثمّ على وجود الشعرية ، وإنما التغيير – أو الضياع – يصيب شعرية لها وجه خاص ، يتجلى وهجها فـــى إطار التدفق الشعرى الفطرى دون معرفة مسبقة بالأصول ، تلك الأصـــول التى تتحرك وتتحول – نتيجة النمو المعرفى المتراكم – إلى سيوف مسلطة تحاول أن تقلل من هذا التدفق .

إذن فـــالموت المـــتعلق بشـــعرية قديمة ، والمرتبط – حتماً – بمـــيلاد شـــعرية جديـــدة ، لا يعنى – وهذا شئ طبيعى – نهاية لهذه الشـــعرية ، وإنمـــا يعـــنى أن هناك تغيراً واضحاً بين صورة الشعرية القديمـــة ، وصورة الشعرية الجديدة ، وهذا التغير نابع –بشكل آلى – مـــن التغـــير فى طبيعة السارد ، ومن التغير فى طبيعة معرفته ، التى

كانــت – فــيما سبق – محددة من جانب ، ومحدودة من جانب آخر ، ويغلــب علــيها الطابــع الفطرى ، فى إدراكها للأشياء والمفاهيم ، ثم بدأت فى التحول تدريجياً إلى شكل جديد ، تذوب فيه الفواصل والحدود بين المتناقضات حتى أصبحت تعبر عن وعى رمادى اللون ، يختلط به الخــير والشر ، دون تحديد أو فصل واضح بينهما . والمتأمل لطبيعة الأمور يدرك أن التغير من وجه إلى وجه ، ومن صورة إلى صورة ، لا يــتم بشكل فارق ومحدد ، يجعل الناقد أو المتلقى – ولا سيما إذا كان الأمر يتعلق بأمر من الأمور الفكرية غير الملموسة أو المحسوسة مثل الشــعرية – يحــدد بشــكل صارم سمات الشعرية السابقة المنقضية ، وسمات الشعرية الناهضة ، وإنما الأمر يتعلق بفحوى عامة ، قد تزداد فنشــعر بوجــود شــعرية ذات سمات خاصة ، وقد تقل فنحكم ببداية اندثارهــا ، وبــورود ســمات شعرية جديدة . كل هذا يجب أن يكون حاضــراً ، ونحن نقرأ السطرقبل الأخير فى هذا المقطع " وهاهو الآن يذوب قطرة قطره " لندرك أن التغير فى صورة الشعرية لا يأتى طفرة ، وبشكل صارم ، وإنما الأمر يحتاج إلى مدى زمنى ، حتى تخبو ملامح الشــعرية القديمة ، وتحل محلها – نتيجة لمناخ عام – وعلى أنقاضها شعرية جديدة ، تتنسم وعياً مغايراً ، للوعى الذى كان سائداً قبل ذلك .

حيــن نصــل إلى السطر الأخير فى ذلك المقطع من خلال قول الشــاعر ، واصفاً التغيير الذى أصاب السيف الرامز للشعرية – بدائية وجديــدة – " يصــبح سكيناً للص – أو دليلاً فى مداخل المدن " نشعر

بطبيعة التطور أو التغير ، ونشعر – أيضاً – بالفرق الشاسع بين مطلع ذلـك المقطـع ونهايـته ، فالمطلع يشير إلى صورة خاصة للسارد ، وصورة خاصة للشعرية – أشرنا إليها قبل ذلك – وتتمثل في اعتمادها علـى الفطرة ، وعلى المعرفة المحدودة ، التى تولد يقيناً خالصاً ، لا يشـوبه شائبة . في حين تشير نهاية المقطع إلى تطور جديد ، يتمثل فـى تحـول السـيف إلـى سـكين ، وتحول الإيمان بمفاهيم محدودة ومحـددة ، إلى الانزواء خلف إطار عام غير واضح وضوحاً تاماً بل أصبحت هذه السكين – وهى المتبقى من السيف – أداة لا تملك القدرة علـى الفعل المنبعث من فكر السارد ، وإنما أصبحت أداة في يد لص مـا . واللص فى هذا المكان والذى جاء منكراً فى النص الشعرى ، لا يعنى – بالضرورة – اللص المادى المعهود ، وإنما يعنى – من دلالات عديـدة قـد يـدل علـيها – قوة قاهرة لا يستطيع الشاعر أو السارد التخلص منها ، قد تكون الواقع ، أو قد تكون شخصاً مهيمناً ، تتحول الشـعرية تحت سيطرته إلى شكل من أشكال الدعاية التى تفقد الشعر جوهره وقيمته وقدرته على بعث اللذة الفنية لدى المتلقى (٤١) .

إذا حاولـنا أن نقـارن بيـن البنيات الأسلوبية التى كونت كلّ صـورة من صورتى الشعرية ، وذلك من خلال مقارنة صورة السيف فـى بدايـة المقطع ، وصورته فى نهايته ، التى تحولت – تحت تأثير الفعـل والانفعال – إلى سكين ، فسنجد أن الصورة الأولى تكونت من خـلال الفعـل " كـان " الذى يشير إلى الماضى ، وسنجد أن الصورة

الجديـــدة للشعرية تكونت من خلال الفعل المضارع " يصبح " الذى يدل على الحال والاستقبال .

كذلـــك إذا قارن المتلقى بين صورة السيف الأولى التى وردت فى بداية المقطع ، والتى لا تخلو من لمعة وامتشاق واستعداد للنزال ، وصـــورة الســـكين – وهـــى تشير إلى نضوب التدفق الفطرى – التى تحولت إلى أداة متأثرة بقوة تقهر السارد ، سيدرك عمق المفارقة بين الصورتين .

أشـــرنا – قبل ذلك – إلى أن التحول فى صورة السارد أو فى صـــورة الشـــعرية ، لا يأتى بشكل حاسم ومحدد ، وإنما يبقى هناك – حـــتى إذا تـــم هذا التحول – بقايا فطرية من التكوين الأولى للسارد ، حيـــث تفصـــح هذه البقايا عن صورة نصح مقدم للقادم إلى المدينة ، وهـــذه البقايا – بالرغم من جدواها – إلاّ أنها تشير إلى صورة خاصة مـــن صـــور التحول ، فصورتها الأولى – حين كانت مكتملة ومستقلة بذاتها – تعبر عن المعرفة النبيئة ، ولكنها فى صورتها الجديدة – حين اختلطـــت بأشياء جديدة طغت عليها – أصبحت تعبر عن شكل شائه ، وتحولت إلى تعليم مبتذل للقادم الى المدينة ، حتى لا يعانى مثلما عانى الســـارد فـــى دروبهـــا لفح الهجير، وقوتها الضاغطة ، على مفاهيمه المحددة تحديداً حاسماً .

إن النظرة الإجمالية لذلك المقطع – الحادى عشر – تفصح عن وجـــود أجزاء ثلاثة غير منفصلة وإنما متجاوبة ، وهى على الترتيب

الصــورة البدائــية للســارد وللشعرية ، وصورة النزال بين الصورة البدائية المحدودة والواقع الجديد ، الذى يحمل لحظة حضارية مغايرة ، وأخــيراً صــورة النتــيجة التى أفضى إليها هذا النزال ، على طبيعة الشعرية وتدفقها ، والمؤثر – أيضاً – فى صورة السارد .

والحديــث عن السارد – كما سينجلى فى المقطع الأخير – من الــنص – حديــث لا ينفصل عن الشعرية ؛ لأن السارد هو منتج هذه الشــعرية ، ومن ثمّ فإن صورة السارد – مهما كانت طبيعتها الجديدة تحــت تأثــير الواقع الضاغط – تتوازى مع صورة الشعرية الجديدة ، وتــتوازى – أيضــاً أو تتباين – مع صورة الشاعر الذى يسكن داخل الذات الإنسانية . قد يتحد الشاعر – ذلك الكائن الخفى غير المدرك – مع الإنسان الطبيعى المادى المحسوس من لحم ودم ، فتأتى أفعال ذلك الإنسان – تحت تأثير حركة الشاعر أو توجهه ، التى لا تقيم وزنــــاً للأعــراف والتقاليد – منافية للذوق العام ، وللتقاليد المقررة اجتماعياً بيــن البشــر داخل المجتمع الواحد ، يتجــلى ذلك فى قول الشاعر فى المقطع الأخير :

عار أنا ... ليس كما ولدت ... لا ،
بل مثل جثة تنوشها الصقور
عار يلذ لى العبور
بين علامات المرور

أخرج للشرطى لسانى ، وأفر راكضاً
فيكتم الضحكة فى الوجه الوقور
تشيح عنى أوجه النسوة خوفاً ، وأنا
أنظر من طرف خفى للظهور والصدور
عار أنا
ظهرى إلى الحائط ، أطلقوا الرصاص قبلما
ألفت أنظار الجماهير إلىّ
فيبتنون لى ضريحا ،
ويوفون النذور .

إن ملامـــح الصـــورة الخاصة بالسارد ، والتى لا تنفصل عن الشـــعرية المنتجة ، تبدأ فى التشكل من خلال الجملة التقريرية " عار أنـــا " وحيـــن يتوجه ذهن المتلقى فى استحضار دائرة العرى الدلالية المعهودة ، تأتى حركة المعنى من خلال التمدد التركيبى من خلال قوله " ليس كما ولدت – بل مثل جثة تنوشها الصقور" لكى تجعل ذلك العرى لا يرتـــبط بعـــرى الطفولة ، أى بالبراءة والصدق ، وإنما يرتبط بعرى الموتـــى ، أى بالتعفـــن والـــتحلل ، وهذا الإحساس الخاص بالسارد ، والذى يعبر عن رؤية خاصة لذاته ، يجعلنا نشعر معه بأن هناك إيماناً

كاملاً بالتغير الحادث له ، وأن إلحاحه على ثبات تشكله أو ثبات تكوينه كما تجلى فى المقطعين الخامس والسابع (٤٢) قد تلاشى .

إن هــذا العرى – فضلاً عن كونه يمكن أن يشير إلى إحساس خاص بالذنب ، للتخلى عن رسالة الشعر المقدسة بانغماسه فى الواقع – لا يرتــبط بالعــرى المعهود ، وإنما يتشكل فى إطار إحساس خاص بالمغايــرة أو المخالفــة عــن الآخرين ، هذه المخالفة التى تنمو من مراقــبة الــناس لهذا السارد ، الذى يخرق القواعد النمطية المعهودة. يــتجلى هذا النمو الدلالى من خلال التمدد التركيبى فى قوله " ليس كما ولــدت – بــل مثل جثة تنوشها الصقور " فالجملة الأولى تجعل العرى عرياً مغايراً عن العرى المعهود . بينما تأتى الجملة الثانية لتضع هذا العــرى وتحدده فى إطار المراقبة أو النظرة الحادة التى تلوم السارد . وتــأتى صــورة النظرة المعبر عنها بالصقور ، وصورة السارد المعبر عــنها بالجــثة ، صــورة غريبة تحتاج إلى فكر وروية ، لكى نعرف مضــمونها الدلالـــى فـــى إطار حركة المعنى النامية ، فإذا استحضرنا صورة السارد الذى يخرق متعمداً – ربما لإشعار الواقع بوجوده ،ذلك الواقع الضاغط – كل القواعد والقوانين ، كما سوف يتجلى بعد ذلك ، وكذلــك إذا استحضرنا صورة البشر العاديين واستهجانهم لهذا السلوك الخــارق والمــتعمد مــن السارد لكل الأعراف والتقاليد ، سنصل إلى إحساس خاص لدى السارد يعبر عن انتظار النظرة وانتظار الاستهجان المرتــبط بهــا ، وسنصــل – أيضــا– إلى إحساس ينطلق من إلحاح

الآخريـــن فـــى لـــوم الخارج عن النظام ، وعزله فى إطاريخرجه عن النســـق المقبول اجتماعياً . وهذه النظرة تشبه – إلى حد بعيد – نظرة الصقور فى حدتها ونفاذها إلى التكوين الداخلى للسارد .

أشرنا – سالفاً – إلى أن الشاعر – ذلك الكائن غير المدرك أو غـــير المـــادى المحســـوس ، فى إطار فكرة تحول السارد إلى ذاتين . الأولـــى إنســـانية مهمومة بتحقيق التواصل الإنسانى وبإسدال غشاء التكـــيف مـــع الآخريـــن ، والأخرى التى لا تلقى بالاً لهذه العلاقات – يمـــارس دوره الفـــاعل فى خرق التكيف ، وفى الخروج على القواعد والمسلمات ، وهذا الخرق يفرض نوعاً من العزلة مشوباً بلوم الآخرين واســـتهجانهم ، وتـــتحول نظـــرتهم إلى نظرة صقر نافذة إلى الداخل . وتـــأتى كلمـــة جثة فى ذلك السياق المعبر عن السارد ، لكى تشير إلى موت ما ، يرتبط بانتهاء الصورة البدائية للإنسان أو للسارد فى وجهه الأول ، أو للشعرية فى تدفقها الفطرى ، وتشير – أيضاً –إلى حالة من الســـأم تكتـــنف حـــياته أو صـــورته الجديـــدة ، وإلـــى ملامح غريبة تتشـــــــكل فى وجهه الجديد ، وإلى شعرية جديدة فقدت يقينها نتيجة للـــتراكم المعـــرفى والإدراك الواســـع ، الذى فقد معظم ثوابته القديمة فجاءت الشعرية أو صورة الشعرية الجديدة – انطلاقاً من الواقع الجديد أو اللحظـــة الحضـــارية المغايرة – معبرة عن سأم ما ، وانكسار ما ، واندحار طاغ ، يفقد الأمل أو سلطة النموذج شرعية الوجود (٤٣) .

ومـــن خــــلال هـــذا الدور الفاعل للشاعر السارد والخارق لكل مواضـــعة اجتماعية تبدأ حركة المعنى فى تقديم صور عديدة تعبر عن هـــذا الخـــرق المـــتعمد ، لكـــى يشعر الآخرون بقيمته ووجوده . تبدأ الصورة الأولى من خلال كلمة " عار " فى بداية السطر الثالث ، والتى تشـــكل توازيـــاً مـــع الكلمـــة ذاتها فى بداية السطر الأول فى المقطع الأخير ، مما يشير إلى الإلحاح على حالة معينة ، يتجلى ذلك من خلال قول الشاعر " عار يلذ لى العبور – بين علامات المرور " حين نتأمل هـــذه الصورة سنجد أنها – فوق خرقها المتعمد للثوابت – تتشابه إلى حد بعيد تشابها ظاهرياً مع صورة السارد فى ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) ، حيث تفصح عن اغتراب ما ، وعن تيه فى دروب المدينة صـــاحبة المنطلق الأول من منطلقات شعريته ،ولكن الجديد فى تصوير الاغـــتراب أو التيه ، والذى جعلنا نشير إلى أنه تشابه ظاهرى ، يتمثل فى خلو هذا التعبير من التبرم على الواقع ، وكأن السارد – تحت تأثير صـــلابة الواقـــع وعـــدم استجابته إلى شهوة الشاعر الإصلاحية حتى يســـتقيم مع ثوابته – قد فقد هذه الرغبة ، وما يرافقها من تبرم يحيل إحســـاس الشـــاعر بالقـــيظ والحرارة إلى إحساس خاص داخلى يعتمل بتكوينه المغاير فتأتى ثورت ثورة هائجة (٤٤) .

ولكـــن فـــى هـــذه الحالة أو فى هذه الصورة الحياتية للسارد المنـــتجة لشـــعرية جديـــدة بالضرورة ، لم يعد التبرم حاضرا ، وهذه الدلالة تأتى من تأمل الفعل " يلذ " والذى نشعر من خلاله – بالرغم من

أن إطـــار الصـــورة يشير إلى الاغتراب ذاته – بانسيابية الحركة دون معاظلـــة أو دون إحســـاس بالعجـــز أو الضآلة ، وكأن السارد – بعد إحساسه بعدم جدوى الثورة أو التبرم ، وعدم قدرته على تغيير الواقع أو التأثير فيه – أصبح لا يلقى بالاً لهذا الاختلاف ، ولم تقف حدود رد الفعل النامى تدريجيا عند الاستهانة بذلك الواقع الغريب ، وإنما أصبح – إمعانـــاً فـــى الإيحاء بعدم الاهتمام – يخرج عن ذلك النسق الواقعى الغريب أساساً بالخرق المتعمد لثوابته .

ولا تقـــف حـــدود خـــرق الإطار الواقعى عند الصورة الأولى المتمـــثلة فى قوله " عار يلذ الى العبور – بين علامات المرور " وإنما تمـــتد مـــن خـــلال صـــورة تأتى ، وكأنها تحد متعمد للسائد المعروف والمقرر سلفاً ، حتى لو أدى ذلك إلى اتهام السارد بفقد الوعى أو فقد العقـــل . يتجلى ذلك فى قوله " أخرج للشرطى لسانى – ، وأفر راكضاً – فيكـــتم الضـــحكة فى الوجه الوقور " والصورة الأولى – وإن كانت تدفـــع المتلقى إلى الابتسام الطفيف – فإنها تأتى ، لكى تحمل نوعاً من الخـــرق أو الاســـتهانة بالـــنظام متمثلاً فى رجل الشرطة ، الذى يأتى نموذجـــاً أو رمزاً للقوة الضاغطة التى تعبر عن واقـــع ما ، مهموم بـــتحويل الســـارد – وغـــيره من البشر – إلى آلات متحركة تستجيب للنظام المفروض . وتأتى صورة رد الفعل من رجل الشرطة ، لتعبر – انطلاقاً من استحالة تحقق هذا الفعل الخارق على المستوى الواقعى – عـــن حكم ما يحفظ لرجل الشرطة أو للنظام مكانته ، يتمثل فى ضحكة

الاســـتهزاء ، الـــتى تحمل معنى خاصاً ، يرتبط بفقد السارد لوعيه أو لعقله .

إذن فـــتأمل مسار العلاقة بين الشاعر والواقع أو النظام متمثلاً فـــى رجـــل الشرطة سوف يؤدى إلى إدراك حقيقة مهمة ، ترتبط فى الأســـاس بذوبان أو انتهاء الوجه الأول للسارد ، والذى يعبر عن تبرم وثـــورة واضحين ، وظهور وجه جديد خال من الثورة على الواقع أو الصدام معه ، بل نجده – فوق ذلك – يخرق هذا النظام الذى كان ثائراً علـــيه فـــى البداية . وسوف يفصح التأمل – أيضاً – عن موقف رجل الشـــرطة ، والـــذى يؤدى إلى إدراك حقيقة مهمة ، فهذا النظام يحكم انطلاقـــاً مـــن هيمنته – التى لا يتصور جرحها – بخروج ذلك السارد عن النسق المتعارف عليه .

وتـــبدأ حـــركة المعـــنى بعـــد ذلك فى الانتقال – داخل الإطار الإجمالى لصورة السارد الجديدة – إلى جزئية أخرى ترتبط فى الأساس برصد طبيعة التغير التى لحقت بالسارد فى جزئية مهمة أو فى منطلق من أهم منطلقات شعريته ، يتمثل فى علاقته بالمرأة ، تلك العلاقة التى أشـــرنا – قـــبل ذلـــك – إلى أنها تمثل إشكالية نتيجة للمعرفة البدائية التهويمـــية ، بعـــيداً عن الالتصاق المجرب بهذا العالم الأنثوى . تبدو الصورة الجديدة التى تعبر عن تطور طبيعى لهذه العلاقة ، حين يطالع المـــتلقى قول الشاعر " تشيح عنى أوجه النسوة خوفاً – وأنا أنظر من طـــرف خفـــى للظهور والصدور " فيشعر المتلقى أن الصورة الجديدة

مخـــتلفة عن الصورة المختزنة عن المرأة / المثال ، التى عرضنا لها فـــى مقاطع عديدة ، حين تحدثنا عن منطلقات الشعرية لدى حجازى ، وتبدأ ملامح الاختلاف من خلال التخلص من صورة المرأة المفردة إلى الحديـــث عـــن صـــيغة الجمع " النسوة" ، وسيلاحظ – أيضاً من خلال استحضــــار الاخـــتلاف السابق – انتهاء الهالة المعبرة عن التقديس ، وعـــدم اســـتخدام ألفاظ مثل التماثيل والأميرة ، التى وردت معبرة عن الصـــورة البدائـــية الأولى ، وحل محلها لفظ " النسوة " الذى يعبر عن معـــرفة يقينـــية ، ويشير – ولو من طرف خف – إلى حاجات الجسد الطبيعية بعيداً عن التقديس والهالة المرسومة للمرأة فى السابق تحت تأثير المعرفة التهويمية (٤٤) .

ولكـــن حركة المعنى لا تقف عند إبراز الاختلاف بين الصورة القديمة البدائية لدى الشاعر بالنسبة المرأة ، والصورة الراهنة ، التى تشـــع بدلالات احتياجات الجسد ، ومخاطبة النظير للنظير ، وإنما تلح على جزئية جديدة تتعلق بإدراك جديد ، يتمثل ذلك الإدراك فى ملاحظة الجمـــال الجســـدى المـــتعلق بالقوام والنهود ، وذلك لأن التقديس فى الصـــورة البدائـــية الأولـــى منع السارد من مجرد معاينة هذه السمات الجمالية .

إن تأمل بعض الصيغ التركيبية التى وردت فى السطرين السابع والثامن من ذلك المقطع سيفضى إلى إدراك جزئية جديدة تتعلق بنتيجة ذلـــك التحول فى طبيعة السارد ، فعندما نتأمل الفعل " تشيح " ودلالته

المعجمـــية – الـــتى تشير إلى اجتناب وابتعاد – سندرك أن النتيجة لم تخـــتلف كثيراً عن الحجاب الغليظ المفروض على أميرته فى الصورة الأولـــى . ولكـــن تـــأمل الفعل الوارد فى بداية السطر الثامن " أنظر " سيفتح أفقاً دلالياً مغايراً ، يتمثل فى توجه السارد فى هذه الحالة توجهاً جديداً يتصل بالمراقبة للنساء دون ارتباط بأفق الانتظار الخائب .

إن الصـــورة الإجمالية للسارد – والتى لا تنفصل عن الشاعر والشـــعرية – تكشف عن وجود تغييرات جوهرية فى منطلقات شعريته البدائـــية ، تتمـــثل هـــذه التغيـــيرات فـــى طبيعة رد فعله على الواقع المعـــيش ، ووصـــوله إلى مرحلة يتحول من خلالها إلى خارق يخرق مواضعة الواقع الذى كان ثائراً عليه فى البداية ، مما يفصح عن وجود حالـــة اســـتنامة نتـــيجة للفشـــل فى تغيير هذا الواقع . وكذلك تكشف الصورة الاجمالية عن تغييرات واضحة فى علاقته الجديدة بالمرأة تحت تأثير المعرفة اليقينيـــــة المجربة ، والتى أفصحت عن سقوط هالات الـــتقديس ، وبزوغ احتياجات الجسد – حتى لو بالمراقبة – من خلال معاينة السمات الجمالية الخاصة بالنساء .

كلّ هذه التغييرات يجب أن تكون حاضرة ، ونحن نطالع الجزء الأخـــير مـــن هذا المقطع والقصيدة ، حتى نستطيع أن نضع التركيب " عـــار أنا " فى إطاره الدلالى الصحيح ، فوجود هذا التركيب وتكراره بعـــد عـــرض المتغيرات الحياتية للسارد من صورة إلى صورة أخرى يحتاج إلى وقفة وطول تأمل للوصول إلى دلالته ، وارتباط هذه الدلالة

بالأجــزاء المتبقية من النص " ظهرى إلى الحائط – أطلقوا الرصاص قــبلما – ألفــت أنظــار الجماهير إلىّ فيبتنون لى ضريحاً – ويوفون النذور " .

إن التفكــير فى التركيب " عار أنا " بعد رصد متغيرات حياتية خاصـــة بالســـارد ، سوف يجعل المتلقى يتجه اتجاهاً مغايراً تجاه دال العرى ، من خلال استحضار نهاية علاقته المتوترة بالضياع فى دروب المديــنة ، وعلامـــات المـــرور ، والمعـــبرة عن الواقع ، ومن خلال استحضـــار نهاية علاقته الإشكالية بالمرأة ، حيث كان هذان القسمان يشكلان أهم منطلقات شعريته البدائية ، ويكونان معاً أفقاً للانتظار ، أو لمقـــدرة تغيير الواقع فى القسيم الأول ، أو لعودة هذه المرأة المقدسة فـــى القســـيم الـــثانى ، وكانا – من خلال أفق الانتظار فى المجالين – يكونـــان معاً سلطة للنموذج أو للأمل النامى المرتقب . ومن خلال هذا العـــرض تتكامل دلالة التركيب : عار أنا " – ولاسيما بعد مجيئه خلف التغييرات اللاحقة بالسارد – حيث تشير إلى تخلص السارد – فى حالته الجديدة – من تعلقه بالآ ـال وانتظاره للنموذج .

الوصـــول إلـــى معـــنى دلالى يرتبط بانعتاق السارد من سلطة النموذج ، أو من أمل محتمل يلوح فى الأفق ، يؤثر تأثيراً مباشراً فى حـــركة الســـارد وطبيعة حياته وقيمتها ، ويؤثر – أيضاً – فى حركة المعـــنى ، التى تبدأ من خلال النمو التركيبى فى الإشارة إلى التسليم – أو الخـــنوع – بالنهاية فى قوله " ظهرى إلى الحائط " . ولاتقف حركة

المعـــنى – بعد انعتاق السارد من سلطة النموذج والأمل النامى – عند حـــدود التســـليم بالـــنهاية ، وإنما تتوجه – من خلال طلب السارد – بالخطـــاب إلـــى مجهوليـــن ، لكى يطلقوا عليه الرصاص ، لأن الموت الطبيعى – أو القتل – لن يختلف عن الموت الحياتى المعبر عن سقوط إيمانه بسلطة النموذج التى ترتبط حتماً بإيمانه برسالة الشعر .

ويـــأتى الموت الطبيعى – أو القتل – وكأنه – من وجهة نظر السارد – سبيلاً للنجاه من شئ مهم يتعلق بالجماهير ، حيث اعتادت – نظـــراً لـــتعلقها بالخارق للنسق المقرر ، وبالشخص الذى لايلقى بالاً للمواضعات الاجتماعية – تقديس المغايرة ، أو الاختلاف والتى شكلت صـــورة الســـارد الأخيرة العامة فى ذلك المقطع ، ومن ثمّ يبتنون له ضريحاً ، وتقدم له النذور .

الخاتمة

وحصاد البحث



وبعـد ، فهـذه دراسة تحليلية لقصيدة الأمير المتسول للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ، وقد جاءت الدراسة فى إطار منهج تحليلى يستنطق البنية اللغوية التركيبية للنص الشعرى ويحاورها ، ومن خلال ذلك يبنى إطاراً دلالياً مقترحاً للدخول إلى شعرية النص الشعرى .

وقـد أثبتـت الدراسة أن هناك صورتين للشعرية ، الأولى هى الشـعرية البدائـية أو الفطـرية ، والأخـرى هى الشعرية الجديدة ، فالشعرية الأولى البدائية أو الفطرية لها منطلقات خاصة ، وتتجاوب — فى الوقت ذاته – مع صورة أولى فطرية للسارد ، ومع حالة معرفـية للوجـود ، ترى الوجود بنظرة معينة تقوم على التهويم المثالى ، ولا تقـوم علـى المعرفة التجريبية . وقد أثرت هذه المعرفة التهويمية – المحـدودة والمحـددة – على منطلقات الشعرية الأولى البدائية ، وقد تمثلـت هـذه المـنطلقات فى منطلقين مهمين : هما علاقته الإشكالية بالمـرأة ، وعلاقته المتوترة والتصادمية بالمدينة ، التى تأتى وكأنها صـورة للواقع الذى يعج بالمتناقضات ، وهذان المنطلقان أثرا تأثيراً مباشراً فى رسم صورة عامة للسارد أولاً ، وللشعرية ثانياً ، فبالنسبة للسـارد أثرت تأثيراً مباشراً فى إضفاء حالة من سوء التكيف المتبادل بيـنه وبين المجتمع ، وقد أثر سوء التكيف فى تكوين حالة أو تكوين ذات خفية يمكن أن نسميها الذات المبدعة ، التى تمثل الشاعر ، والتى

لا تقـيم وزناً للأعراف والتقاليد ، فى مقابل الذات الإنسانية المرتبطة حتماً بهذه الأعراف والتقاليد .

ويمكن أن نقول إجمالاً إن الشعرية الفطرية الأولى فى تعاملها مـع المـنطلق الأول المتمـثل فى علاقته مع المرأة ، جاءت – نتيجة للمعـرفة التهويمـية القائمـة على الفطرة – لتعبر عن تقديس للمرأة المحـبوبة أو المـرأة الـنموذج ، يتجلى ذلك فى صورة التماثيل التى يحملها السارد بداخله ، والتى يعود إليها – أو تخرج الذكرى إطارها له -فـى لحظـات الانكسـار علـى المستوى الغرائزى المقابل للمستوى المثالى .

أما المنطلق الثانى فيتمثل فى علاقته المتوترة والتصادمية مع المديـنة أو الواقع المحيط ، وقد أثبتت الدراسة أن هذا المنطلق مثل أهـم جزئـية فى شعرية أحمد حجازى الأولى ، ولا سيما فى ديوان " مدينة بلا قلب " ويمكن فهم هذا المنطلق فى إطار رصد صورة السارد القائمـة علـى معرفة معينة ، تقوم على الفطرة ، وهى – انطلاقاً من الفطرة – تحب الخير وتقترب منه ، وتكره الشر وتبتعد عنه ، فالحياة لديـه – فـى كـل جوانـبها – تأتى فى خيطين أحدهما أسود والآخر أبيض ، ولا مجال للتداخل بينهما .

وقد أثر هذا التحديد الصارم للمفاهيم – والمنطلق من محدودية الـتجربة وطبيعة المعرفة الفطرية – فى تلقيه للواقع ، فجاءت فى ذلك

الإطـــار معـــبرة عن التبرم بالواقع ، والثورة على المدينة ، بصورتها الجامدة ، وقلبها الصلد ، الذى لا يلين .

إن المنطلقين السابقين يشكلان أهم منطلقات شعرية حجازى ، كمـــا أثبتـــت الدراسة من خلال التناول النقدى لنص الأمير المتسول ، وأثبتـــت – أيضاً – أن هذه الشعرية شعرية فطرية فى الأساس ، تنبع مـــن التدفق التلقائى والفطرى نتيجة للواقع الذى يمارس ضغوطه على مستويات عديدة .

أما الصورة الجديدة للشعرية فقد جاءت – كما ظهر من التناول الـــنقدى – مفصحة عن تطور ما أصاب المنطقين السابقين ، والمتمثل فـــى علاقـــته بالمرأة ، وعلاقته بالمدينة ، بوصفها إطاراً صغيراً يمثل الواقـــع بكل تناقضاته ، ويتجلى التطور فى هذين المنطلقين فى رؤية جديـــدة ، جـــاءت نتـــيجة للتراكم المعرفى المشوب بالتجربة الحياتية المعيشة .

فالمرأة فى هذه الشعرية الجديدة لم تعد صاحبة صورة مغايرة أو علوية أو تنم فى ذ ت الوقت عن تقديس خاص ، وإنما أصبحت – نتـــيجة المعرفة التجريبية والتطور الذى يلغى التحديد الصارم للأشياء فـــى إطـــار محدود .. امرأة عادية ، لا تختلف كثيراً عن السارد ، مما يجعلـــه يخاطـــبها خطاب النظير للنظير . وقد تجلى لنا ذلك من انتهاء صـــورة المـــرأة المحبوبة الواحدة ، التى تأتى فى صورة مغايرة عن الأخريات من خلال لفظ " الأميرة " وحل محلها صورة تعبر عن الكثرة

" النســوة " والــتى تعبر عن إحساس خاص بجماليات المرأة ، والتى كانــت صورة التقديس الممثلة فى التماثيل تقف عائقا دون إدراك هذه الجماليات الجسدية الخاصة بالمرأة .

ويتمــثل التغير فى المنطلق الثانى المتمثل فى علاقته المتوترة بالمديــنة ، والــتى تعبر عن تصادم ما ، فى تطور ملحوظ ، يتمثل فى نهاية التصادم ، لأن السارد الذى لا ينفصل عن الشعرية ـــ تحت إلحاح عدم جدوى الصراع أو النزال الثائر الذى تضعه الشعرية البدائية هدفاً – قــد وصــل إلى مرحلة اليأس فى إدراك التغيير ، الذى يتساوق مع تكوينه البدائى المحدود والمحدد ، ولم يقف رد فعل السارد عند حدود الــيأس مــن التغيــير ، وإنمــا أصبح – خروجاً على المألوف وكسراً للمواضـــعة والتقالــيد – يخــرق ذلك الواقع الذى كان ثائراً عليه فى البداية .

والمــتأمل لصــورة المنطلقين الجديدين – والقديمين فى آن – يدرك أن التطور الذى أصابهما – والمؤثر بالضرورة فى الشعرية – قد ســاعد علــى ميلاد منطلق جديد ينضم إليهما ، ويتجاوب معهما ، هذا المــنطلق يمكــن أن نسميه انتهاء أفق الانتظار ، لأن المرأة المقدسة المحــبوبة فى الشعرية البدائية ، والتى تشكل أمام السارد أملا يحاول تحقــيقه ، قد تلاشى التعلق بها ، تحت تأثير التطور الطبيعى لصورة السارد ، فأصبح مرتبطاً بجماليات المرأة ، ولم يعد الأمر مرتبطاً بامرأة بعيــنها ، وهــذا التغير يسهم فى إضفاء نوع من التكيف الجزئى بين

الشاعر والواقع ، ومن هذا المنطلق تجيء نهاية أفق الانتظار بالنسبة للمنطلق الأول .

وبالنسبة للمنطلق الثانى ، فإن أفق الانتظار قد تلاشى أيضاً ، لأنــه يــتعلق بمحاولــة تغيير الواقع حتى يتساوق مع مبادئ السارد المحــددة والمحدودة ، وقد أفصح النزال عن أن السارد - تحت تأثير الاندحار الذى تعرض له - لم يعد يؤمن بالتغيير ، وإنما أصبح يخرق هذا الواقع الثائر عليه فى فطرته الأولى أو فى شعريته الأولى .

والمــتأمل للتطور الذى أصاب المنطلقين السابقين فى الشعرية الجديــدة - بالإضافة إلى انتهاء أفق التوقع والانتظار - يدرك أن هذا التغيــيرأثر تأثيراً فى الشعرية الجديدة ، التى يتحدث عنها الشاعر فى المقطــع الشــعرى الذى يقول فيه " ماذا أصاب الكلمات لم تهزنا ...) فــنهاية صــورة المرأة المقدسة أو انتهاء طلبها أو انتظارها ، ونهاية الصــراع التصادمى بين الشاعر والواقع المتمثل فى المدينة شكلا قتلاً لأفق الانتظار ، ما أدى إلى وجود شعرية جديدة مكيفة نفسها - إلى حد لــيس بالقليل - مع نفسها ، ومع الواقع المعيش وهذا التكيف يفقدها الكثير من وهجها .

إن صورتى الشعرية ، كما ظهر إطارهما فى النص الشعرى ، صــورتان تعــبران عــن مرحلتيــن مهمتين من مراحل الشعرية لدى الشاعر ، فالشعرية الأولى البدائية ، والمرتبطة بالأفق الفطرى والإطار المعرفى التهويمى ، ترتبط - إلى حد بعيد - برسالة الشعر المقدسة ،

والــتى تبرق برقاً سديمياً فى مخيلة الشاعر ، وشكلت سلطة نموذج ، ســواء علــى المســتوى الفــردى، أو على المستوى الجمعى . وهذه الشعرية كانت ترتبط بالمثال والابتعاد عن الواقع الحضارى الممثل فى المدينة .

أمــا الشــعرية الجديدة فإنها تولدت من النمو المعرفى ، الذى قضى على التحديد الصارم للأشياء والمفاهيم ، وتولدت – أيضاً – من الاندمــاج مع الواقع الجديد ، وهذا الاندماج يشكل لدى الشاعر تدنيساً لرسالة الشعر المقدسة أو تخلياً عن هذه الرسالة . وسوف يتجلى ذلك المقــترح الدلالــى من خلال الوقوف عند صورتى آدم وحواء ، حين وردتــا بشــكل غــير مباشر ، من خلال الإلماح إلى الإحساس بالذنب والشــعور بــالعورة لحظــة السقوط من الجنة ، وكأن اندماج السارد بــالواقع يمثل سقوطاً من ارتفاع المثال وعلو النموذج المقترح للفرد والواقع الجمعى .

ويأتى فعل " التسول " الوارد فى عنوان النــص ، كأنه فعل من أفعــال الــتطهر من هذا التدنيس الذى لحق به ، ويتجلى هذا المنحى التطهرى فى المقطع الأخير من القصيدة ، لأن النص – فى ذلك المقطع – أبــرق إلى إدراك السارد للتغير الحادث ، ذلك التغير الذى كان ينكره فى مقاطع عديدة من النص الشعرى .

والمــتأمل للتــناول النقدى كما جاء فى الدراسة يدرك أننا لم نتطرق إلى رصد سمات الشعرية الأولى أو الثانية كما جاءت فى أعمال حجازى الشعرية ، وقد سلكنا ذلك المسلك لسببين :

الأول : يتمــثل فـــى كون شعرية حجازى فى ظهورها وتطورها أخذت أكثر من صورة ، فالشعرية لديه أخذت أكثر من صورة . والآخر يتمثل فى أن رصد التطور الشعرى أو الانتقال من صورة إلى صورة كان فى الأســاس مرتبطاً بالنص موضوع الدراسة ، ومن ثم جاء ذلك المسلك متســاوقاً مع النص الشعرى ، فيما يقدمه من صورة الشعرية الأولى والشــعرية الثانــية ، دون التطرق إلى رصد صورة كاملة منظمة عن صورتهما كما تجلت فى دواوينه المتتابعة .



الهوامش

(١) استخدم مصطلح الجيل فى كتبات عديدة من النقاد ، منها كتاب " جيل وراء جيل " للعشرى ، ومقال (مشكلة الأجيال الأدبية) لسامى خشبة ، مجلة إبداع سبتمبر ١٩٨٣ ، ص ٦ ، ويرتبط المفهوم بالدلالات الشائعة فى الحياة الثقافية ، حين يقسمون الشعراء – خاصة شعراء التفعيلة – إلى خمسينيات وستينيات وسبعينيات ، وفى الحقيقة أن هذا المفهوم لا يزال رجراجاً لا تخوم له ، هل يدور حول محورالزمن أم محور الفن . وفى رأينا أنه إذا ارتبط هذا المصطلح بمحور الزمن فإنه سيصطدم بحائط سوف يوقف استمراره ، يتمثل ذلك فى صعوبة ميلاد جيل شعرى له سماته الخاصة المتجاورة والمتضادة مع سمات الجيل السابق ، والجيل اللاحق فى كل عقد . وعلى هذا فإن ارتباط هذا المصطلح لمحور " الفن " سيكسب الظاهرة وجودها ، ويكسب المصطلح قدرته على الاستمرار . وقد جاور المصطلح فى الظهور

مصـــطلح " الموجـــة " فقد ورد على لسان فاروق شوشـــة حيـــن قـــال عن أمل دنقل بأنه من شعراء الموجـــة الثانـــية مـــن شعراء التفعيلة مجـــــلة إبداع ، أكتوبـــــر ١٩٨٣ ، ص ١١ .

(٢) رفعـــت ســـلام : التجريـــب الشعرى فى مصر منذ الســـبعينيات ، مجـــلـــة ألف ، الجامعة الأمريكية ، ١٩٩١ ، ص ١٨٣ .

(٣) حـــامد طاهـــر : مقدمـــة ديـــوان عاشق القاهرة ، بدون دار نشر ، ١٩٩٢ ، ص ١٧ .

(٤) كلمـــة المفارقة لم تكن موجودة فى اللغة الإنجليزية حتى سنة ١٥٠٢ ، ولم تدخل إلى الأدب بشكل عام حتى بداية القرن الثامن عشر . فدريدان على سبيل المـــثال اســـتخدمها مرة واحدة ، فاللغة الإنجليزية كانت غنية بكلمات مثل " يسخر – يهزأ – يعبر " .

D.C. Muecke : irony and ironic , Me huen , London and new york , 1981 , p.16.

(5) D.C. Muecke : 9 Bd , p 26.

(٥) جبرا إبراهيم جبر : الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ١٧ .

- قصيدة فى ديوان " لم يبق إلاّ الاعتراف " الذى صدرت الطبعة الأولى له عن دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥ ، وقد اعتمدنا على طبعة الأعمال الكاملة ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، سنة ١٩٩٣م .

(7) Martingoay : Adictiongry of literary Terms, long Man , york press . 1992 , p20g .

(٨) حافظ إبراهيم : الديوان ، تحقيق أحمد أمين ، وأحمد الزين ، وإبراهيم الإبيارى ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ط١ ، ص ١٢٨ .

(٩) يقدم الأدب الكلاسيكى فى الأساس على وجود نوع من المصالحة بين الشاعر وذاته التى يؤمن بتفردها ، وبين الشاعر ومجتمعه الذى يؤمن بتقدمه وتحقيقه مكانة عالية . وهذه المصالحة بين الشاعر وذاته وبين الشاعر ومجتمعه أوجدت نوعاً

مــن الوضوح والرؤية والمعروفة ، وفى ذلك يقول والــتر باتر " سحر ماهو كلاسيكى فى الأدب والفن هــو سحر الحدوتة المعروفة جيداً ، التى يمكننا – رغــم ذلــك – الاســتماع إليه المرة تلو الأخرى ، فبالإضـــافة إلى شكلها الفنى بجماله المطلق ، هناك سحر ما هو مألوف ورصانته " راجع مقال فى كتاب (الرومانتيكــية مالهــا وماعليها) عنوان " حاشية عــن الكلاسيكى والرومانتيجى " مختارت من جمع روبــرت جلكــنر ، وجيرالد إنسكو ، ترجمة أحمد حمــدى محمــود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ١٩ .

* أحمــد عــبد المعطى حجازى : من شعراء العربية ينتمى إلى جيل الخمسينيات ، وقــد شكل مع صلاح عــبد الصبور ريادة للشعر التفعيلى فى مصر ، ومن أهــم دواويــنه مديــنة بلا قلب ١٩٥٩ ، أوراس ١٩٥٩ ، لم يبق إلاّ الاعتراف ١٩٦٥ ، مرثية العمر

الجمـيل ١٩٧٢ ، كائـنـات مملكة الليل ١٩٧٨ ، أشجار الأسمنت ١٩٨٩ .

(١٠) أثـرت الذاتية المفرطة فى المبدع الرومانسى تأثير كبـيراً فـى علاقـته مـع المجـتمع يقول إليكس كومفـورت " لـو نظر للإنسان بوصفه فرداً ، فإنه سـيـبدو فى قرارة نفسه سيىء التكيف فهو يملك إحساسـاً خاصـاً بشخصـيته لا تشاركه فيه سائر الكائـنات " انظـر مقـــال " الفن والمسئولية الاجتماعـية " لألكـس كومفـورت فـى كـتاب (الرومانتيكـية مـا لها وما عليها) السابق ، ص ٢٤٩ .

(١١) إن المحاولة الأولى – فيما أعلم – لبناء إطار فكرى تجـاه هـذا التوجه تتمثل فى ديوان الشاعر سعدى يوسف (الأخضرين يوسف ومشاعله) حيث يحاول الديـوان تقديـم صـورة ثنائية للتكوين الإنسانى ، بحيـث يركن الجزء الأول إلى الوقوف عند مرحلة المقبول اجتماعياً ، بينما يظلّ الجزء الثانى مملوءاً

بـروح الـثورة والخـروج من إطار هذه التقاليد ، يـتجلى ذلـك فـى قصـيدة " الأخضرين يوسف ومشـاعله " الـتى يقـول فيها : (بنى يقاسمنى شـقتى . يسـكـن الغرفـة المستطيلة) ، ويقـول فـى جزئـية أخرى من القصيدة (وكانت ملابسـنا فى الخزانة واحـة - كان يلبس يوماً قميصى ، وألبس يوماً قميصه - ولكن حين يحتد ، يـرفض أن يـرتدى غير برنسه الصون - يرفض دفعـة واحـدة) . الأعمـال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ١٦٨ .

(١٢) ربمـا كانـت حـركة الشعراء العذريين فى العصر الأمـوى ، كانـت أول تجلٍ لهذه الظاهرة ، والتى تعتـبر المـرأة كـياناً مقدساً ، وقد جاء ذلك نتيجة لظروف عديدة ، ولكن أهمها - فى رأى الباحث - يتمـثل فى الحاجز السميك الذى كان مفروضاً بين الـرجل والمرأة فى البادية ، ذلك الحاجز الذى أدى إلـى وجود معرفة تهويمية تقوم على طبيعة الخيال

ولا تقوم على الواقع . وفى الإطار ذاته يأتى شعراء مدرســـة " أبولو " ، حيث تغدو المرأة ملاذاً روحياً يهدهــد مـــن غربة الشاعر فى الواقع المعيش . راجــع – علـــى سبيـــل المثال – ديوان محمود حسن إسماعيل ، (هكذا أغنى) . الأعمال الشعرية الكاملة ، دار سعاد الصباح) القاهرة ١٩٩٣ .

(١٣) علاقـــة الأب بالابن علاقة مطروحة دائماً فى إطار الصـــراع بيـــن جيليـــن ، الجيــــل الأول الأب ، ويمثل نموذج التمسك بالمعهود والمقرر على جميع المســـتويات الفنـــية والأدبية والاجتماعية ، والجيل الـــثانى الابـــن ، ويمثل الخروج عن نسق المعهود والمقرر من خلال تبنى الجديد ، بتجلياته المختلفة .

(١٤) راجـــع تناولنا للعنوان وطبيعة التناص الوارد فيه ، والتى تدلل على أن حجازى يقدم بيانه الشعرى فى إطـــار وجـــود شـــعريات أخرى يتمثل أنضجها فى شعرية شوقى .

(١٥) إن الحوار الممتد بين الشاعر والهرة ، ربما يعيدنا إلـى قصـائد لشعراء آخرين مثل شارل بودلير فى قصيدتيه " الهر " و " القطط " راجع (أزهار الشر) شـارل بودلير ترجمة محمد أمين حسونة ، الهيئة العامـة لقصور الثقافة فبراير ١٩٩٦ ، من ٩٤ ، ١٥١ .

(١٦) ربمـا نلمح صدى لهذه الدلالة أو ذلك المعنى حين نقـرأ قصيدة " الهر " لبودلير حين يقـول " أرى امـرأتى سـكرى - ونظرتها كنظراتك أيها الأليف الحبيـب - نظـرة عميقة وفاترة - تقطع وتصدع كالسـهم " انظر (أزهار الشر) بودلير ، السابق، ص ٩٤ .

(١٧) هوميروس : الأوديسة ، ترجمة درينى خشبة ، دار نهضـة مصـر للطبع والنشر ، بـدون تاريخ ، ص ٦١ .

(١٨) هوميروس : السابق ، ص ٦٣ .

(١٩) راجع على سبيل المثال قصيدة " الطريق إلى السيدة " فـــى ديوانـــه الأول (مديـــنة بلا قلب) دار سعاد الصـــباح ، ص ٢٣ حيـــث يتجلى من خلالها طبيعة الســـارد القـــادم من إطار خلفية معرفية ، إلى أفق جديـــد لا يحفـــل كثـــــــيراً بالقادم ، وإلى حياة ســـريعة لا تهـــتم كثـــيراً بالعلاقات ، وإنما كل ذات فـــيها تبـــنى دائرة حول نفسها ، ولا تشغل نفسها بالآخرين .

(٢٠) الـــنموذج مصـــطلح يـــتمحور حـــول صورة الذات المأمولـــة أمام صاحب الشعرية ، وهو فى حركاته وتفاعلاتـــه ، يشـــكل هذا النموذج تدريجياً ، وهو مصـــطلح يرتـــبط – بالضـــرورة – بطبـــيعة الأمل الإنسانى ، الذى لا يقف عند حد ، بل هو فى صورة تـــنام مســـتمر . وســـوف أتناول هذا المفهوم فى دراســـة منفصلة بعنوان " سلطة النموذج – قراءة فى قصيدة اعترافات العمر الخائب لفاروق شوشة .

(٢١) تناول البلاغيون ظاهرة تحول الضمير من متكلم إلى مخاطب أو الى غائب أو العكس ، تحت عنوان واسع يتمثل فى الالتفات ، فابن الأثير جعله خلاصة علم البيان ، وتناولها ابن وهيب فى كتاب (البرهان فى وجوه البيان) تحت اسم الصرف . غير أن تناول البلاغيين لهذه الظاهرة ، وقف عند دائرة الرصيد ، ولم يعللوها تعليلاً فنياً نابعاً من النص ، حيث جعلوها مرتبطة بطبيعة أســـاليب العربية، كمـــا فعل العلوى فى (الطراز) ، جــ٢ ، ص ١٣٢ ، ولكن الأمر لم يخل من وجود نظرات ثاقبة لديهم تتمثل فى رأى بن الأثير ، حيث يثور على التعليل السابق ، ويسميه عكاز العميان ، ويرى أن تعليل هذه الظاهرة يجب أن ينبع من الفائدة الدلالية التى اقتضته . راجع المثل السائر : تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد مطبعة الحلبى ، ١٩٧٩ ، ح٢ ، ص ١٧٣ .

(٢٢) محمـــد فتوح ؛ جدليات النص ، عالم الفكر ، مجلد ٢٢ ، عدد ٣ ، ٤ ، ص ٤١ .

(٢٣) محمـــد عـــبد المطلـــب : قراءات أسلوبية ، الهيئة العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص ١٤٩ .

(٢٤) عـــز الديـــن إسماعيل : التفسير النفـــسى للأدب ، مكتبة غريب ، ط ٤ ، ١٩٨٤ ص ٥٤ .

(٢٥) ســـامى خشـــبة : مقال (أمل دنقل) مجلة ابداع ، أكتوبر ، ١٩٨٣ ، ص ٥ .

(٢٦) لكـــى ندرك أن هذا المنحى ، ربما كان موجوداً لدى حجـــازى ، يمكـــن مـــراجعة قصيدته (إلى الأستاذ العقـــاد) ، عـــندما اعـــترض العقـــاد على اشتراك الشـــعراء المجددين فى مهرجان الشعر الذى عقد بدمشق عام ١٩٦١ ، متهماً إياهم بأنهم لا يعرفون أصـــول الشعر العربى ، الأعمال الشعرية دار سعاد الصباح ، السابق ، ص ١٧٧ .

(٢٧) عـــادل ضـــرغام : ســـلطة النموذج ، مجلة المحيط الثقافى ، القاهرة ، أغسطس ٢٠٠٢ ، ص ١٢٠ .

(٢٨) اللاآليـــة : مصـــطلح دافـــع عـــنه الناقد خوسيه إيفانكوس بقوله " إن فكرة اللاآلية أكثر اتساعاً من فكرة الانحراف ، ولا سيما أنها تشتمل على منظور مخــتلف ؛ لأنهـــا بدلاً من أن تؤكد معياراً مطلقاً ، فإنهـــا تضفى دائماً طابعاً نسبياً على مفهوم المعيار أو القـــاعدة ، وتجعلـــه يعتمد بصورة أساسية على حساســـية المـــتلقى ، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حـــامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص٤٤ .

(٢٩) إذا تأملـــنا الـــدلالات المجازية التى وردت مرتبطة بـــاللون الأسود فى المعاجم سنجد أنها تندرج تحت دائرتيـــن : الأولـــى يمكـــن أن نطلـــق عليها دائرة إيجابـــية لأنهـــا تجمـــع معانى الخير ، وتضم هذه الدائرة استعارات مثل السحابة السوداء أى المعبأة بالمطـــر ، والأرض الســـوداء ، أى الخصـــيـــبة ، سويداء القلب ، أى حبته . والأخرى يمكن أن نطلق علـــيها دائـــرة ســـلبية ، لأنهـــا تجمع دلالات غير

محـــبوبة مـــثل استعارات الأسود علما على الجن ، أحبـــت سوداء قلبه ، أى مقتله ، أسود الكبد ، أى عـــدو ، طـــول الســـواد ، أى الجماع والمراودة ، والأيـــام المســـودة ، كناية عن سود الحال : راجع توظـــيف اللـــون فـــى شـــعر التفعيلة لدى شعراء الســـتينيات فى مصر " إعداد عادل الدرغامى زايد ، مخطـــوط ماجســـتير ، كلـــية دار العلـــوم ، جامعة القاهرة ١٩٩٥ ، ص ٩٩ وما بعدها .

(٣٠) الأزهرى : تهذيب اللغة ، تحقيق عبدالله درويش ، الـــدار المصـــرية للطباعة والنشر ، بدون تاريخ ، ج٥ ، ص ٥٥ .

(٣١) يتجلى هذا المعنى كثيراً فى شعر مدرســـــــــــة " أبولو " راجع على سبيل المثال قصيـــــــــــدة " مـــيلاد شاعر " ، للشاعر على محمود طه ، التى يقول مطلعها :

هبط الأرض كالشعاع السنى

بعصا ساحر وقلب نبى

(٣٢) إن مطالعـــة تـــاريخ كتابة القصيدة يثبت أنها كتبت عـــام ١٩٦٣ ، ونشر أول ديوان لحجازى ١٩٥٩ عن دار الآداب البيروتية ، مما يفصح عن أن الدور الـــريادى ، الذى كانت تطمح إليه شعرية حجازى ، كان لا يزال فى إطار التصور النظرى ، ولم يصل – كمـــا فـــى وقتـــنا الحـــالى – إلى شئ شبه مقرر ومعهود .

(٣٣) ســـوف تقدم لنا حركة المعنى فى أجزاء عديدة من نـــص القصيدة ، صوراً عديدة لهذا التـــبرم المقدم ضد الشعرية الجديدة ، من خلال التبرم بأشياء من لـــوازم الأمير – الشاعر – ممثلة فى الرداء أو فى السيف .

(٣٤) جولـــيا كريســـتيفا : علـــم النص ، ترجمة فريد الزاهى ، دار توبقال ، ط ٢ ، ١٩٩٧ ، ص ٨٠ .

(٣٥) إن مراجعة الديوان الأول (مدينة بلا قلب) للشاعر أحمـــد عـــبد المعطـــى حجازى ، ستثبت صواب أو مشـــروعية هـــذا الـــتلقى ، فى كون الشاعر حين

يتعرض للأميرة السجينة أو تماثيلها ، إنما يتعرض لـــتجربة ممـــتدة ، تشـــكل هذه الأميرة من خلالها نموذجـــاً أو أملاً أو تمثالاً يعبده ، أو أفقاً يتجه إليه دائمـــاً بالانـــتظار أو الترقب ، يتجلى ذلك من خلال مطالعـــة قصـــيدته " الأمـــيرة والفتى الذى يكلم المســـاء) الـــتى يقول مطلعها " أعرفها وأعرفه – تلـــك التى مضت ولم تقل له الوداع لم تشأ – وذلك الـــذى على إبائه اتكأ – يجاهد الحنين يوقفه – كان الحنيـــن يجـــرفه " الأعمـــال الشعرية ، السابق ، ص ٤٣ .

(٣٦) ربمـــا كانت صورة المرأة / المحبوبة / النموذج أو المـــرأة المتخـــيلة ، – إن صح مثل هذا التعبير – حاضـــرة أيضـــاً بهـــذه الصـــورة فى إبداع شعراء مدرســـة " أبولـــو " راجع على سبيل المثال ديوان (هكـــذا أغنى) لمحمود حسن إسماعيل ، وخاصة قصـــيدته " ســـجينة القصـــر " الأعمال الشعرية

الكاملة ، دار سعاد الصباح ، مجلد (١) ، ١٩٩٧ ، ص ٢٠٣ .

(٣٧) حازم شحاتة : مقال " التشكيل المكانى وتكوين المعنى " مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية العدد السادس ، ص ٥٩ .

(٣٨) محمد حماسة عبد اللطيف : ظواهر نحوية فى الشعر الحر ، مكتبة الخانجى ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ٣ .

(٣٩) إن الأميرة السجينة ،- وإن كانت ترتبط بمثير واقعى - يمكن أن تنمو دلالتها ، لكى تتحد على نحو خاص ، برسالة الشعر فى صورتها الأولى النموذجية ، ويمثل عدم الوصول إليها ، فشلاً فى تحقيق رسالة الشعر ، ومن ثَمَ جاء التبرم الظاهرى بسيف الشعر متساوقاً مع هذا الفهم .

(٤٠) أعتقد أن صوابها المصيغ ، لكن الشاعر - فى ظنى - أثبت هذه الصيغة ، حتى يكون هناك تواز إيقاعى مع الكلمات التى تمثل القافية الواردة

فـــى ذلك المقطع ، وهى على الترتيب " القناع – الذراع – وضاع " .

(٤١) هــل يمكـــن أن نعــد وصولنا إلى هذه الدلالة فى تحليل المقطع الحادى عشر ، فيما يختص بالتطور الطبــيعى أو بالمـــرحلة الجديدة فى شعر حجازى ، والـــتى تبايـــن ذلـــك الـــتدفق الفطرى فى المرحلة الســـابقة ، فالمنحى الدلالى هنا يرتبط بحنين ما إلى الشـــعرية القديمة ، ويشير – فى الوقت ذاته – إلى جفـــاف اللحظة الحاضرة لحظة الإبداع ، التى تمثل الشعرية الجديدة .

(٤٢) يـــتجلى هـــذا المنحى فى النص الشعرى ، الـــذى يتمـــثل فى رفض الإذعان أو الإيمان بهذا التغير فى تكوين السارد ، وبالضرورة فى الشعرية المنتجة ، فـــى مقطعيـــن مـــن مقـــاطع القصيدة ، وهما على الترتيب المقطع الخامس ، والمقطع السابع ، يقول فـــى بداية المقطع الخامس " استمعوا لى فأنا لست بـــبائع ، ولكـــنى أمـــير ...) ، وفى بداية المقطع

الســـابع " هذا ردائى الحرير – ما زال لامع السواد عاطر الستره " . ففى هذين المقطعين يحاول السارد إثــبات اســتمراره على صورته القديمة الفطرية ، المرتبطة حتما برسالة الشعر .

(٤٣) هل يمكن أن يتوافق هذا المعنى الذى انتهينا إليه ، مـــع النقاش الدائم ، والخلاف الناشـــــــب حول شـــعرية حجـــازى ، وحول اختلافها من مرحلة الى مـــرحلة ، وفى ذلك الإطار سنجد من يفضل شعرية حجازى فى ديوان الأول فقط ، مبهوراً بذلك التدفق الفطـــــرى للشعرية ، ومنهم – أيضاً – من يهتم بشـــعريته ويفضلها حتى الديوان الثالث ، ويعترف أن شـــعريته بعـــد ذلك تمثل مرحلة جديدة . وأغلب هؤلاء برروا ذلك – تحت تأثير عدم وعيهم باللحظة الحضـــارية التى تعبر عن موت ما ، وعن جدار لا يمكـــن النفاذ منه – فى إطار محاولة الشاعر دخول دائرة الغموض باستخدام التعبير الملغز ، وفى إطار محاولته دخول دائرة الحداثة . وهنا يجب أن نشير

إلـــى أن شعر أحمد عبد المعطى حجازى بحاجة إلى دراســـة ترصـــد صور الشعرية ، التى تغيرت أكثر من مرة ، وأخذت فى تغيرها أكثر من صورة .

(٤٤) إن العـــرب فـــرقوا تفـــريقاً واضحاً بين الحب بوصفه شـــوقاً ، ينـــتعش فى الحرمـــــــان والغياب ، والحب بوصفه ميلاً حسيا يتعامل مع الأنثى معاملة جسدية . غير أن تنزيه الحب عن الإعجاب الجنسى أو الاشتهاء أو الرغبة فى الاستمتاع بجمال الأنثى ظل بمثابة قضية نظرية أو موقف أخلاقى تقره الأعراف المتوارثة دون أن يوجـــه الســـلوك العـــام . راجع د . محمد حسن عبدالله ، الحب فى التراث العربى ، دار ذات السلاسل ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص ١١١ .

الفهرس

